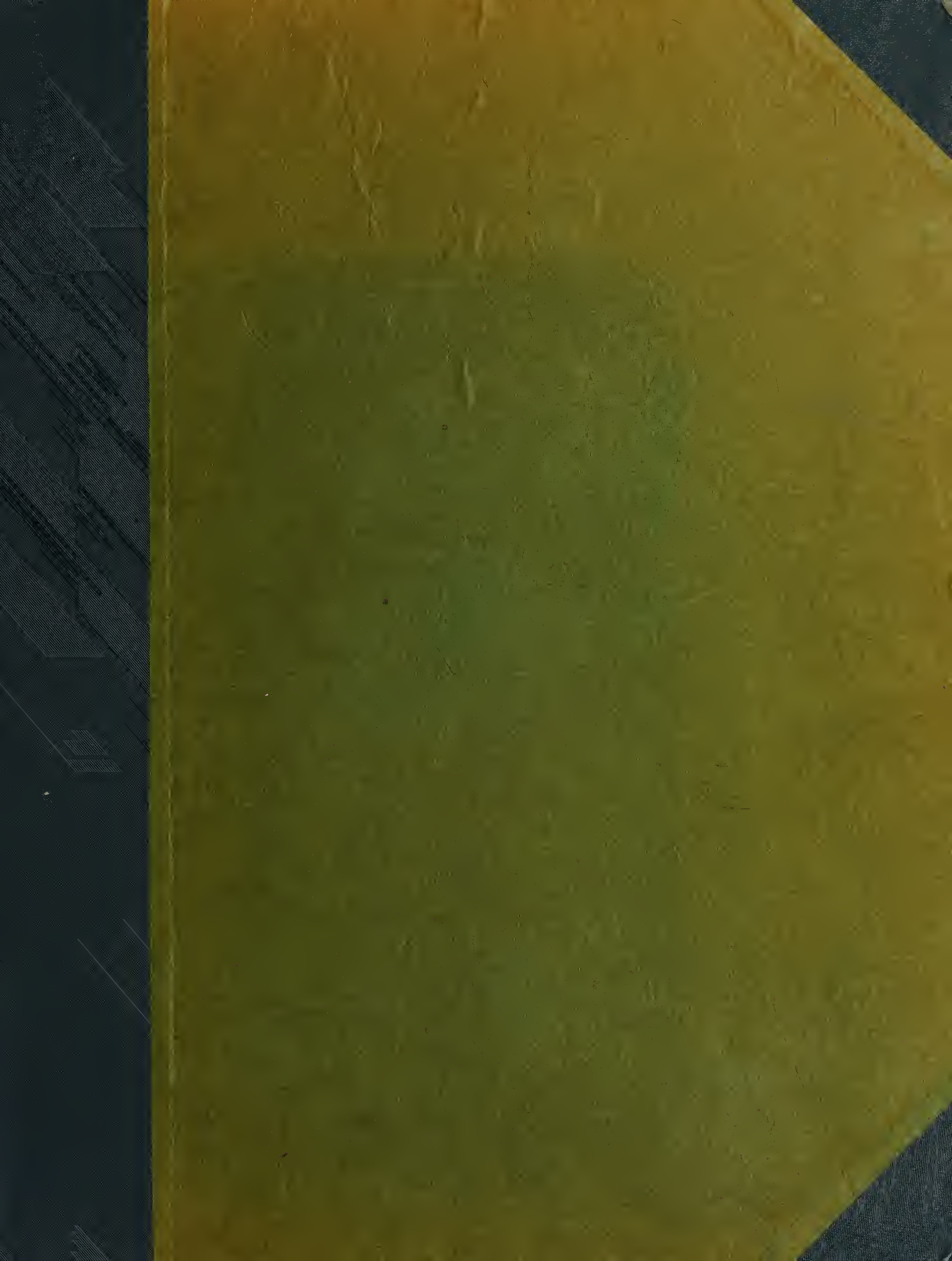
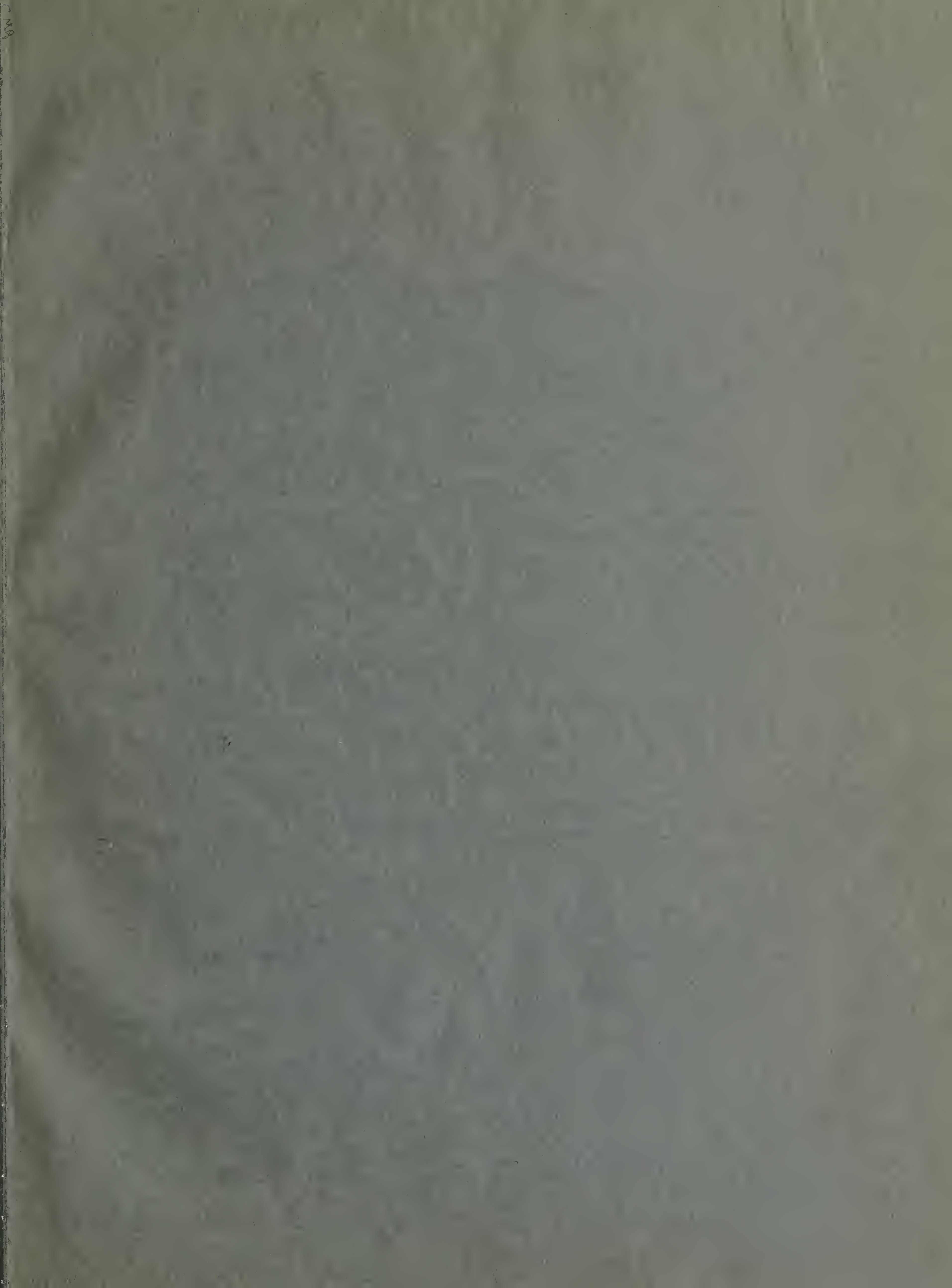




DR HENRYK BLOCH

СТУДІЯ МОСКОВ. ХУДОЖН. ТЕАТРА



СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ

Иллюстраціи печатаны
въ художественныхъ мастерскихъ
журнала
„Солнце Россіи“.
Петербургъ, Сайкинъ пер., соб. д. № 6.

Текстъ книги печатанъ во 2-ой Государственной Типографіи
(Зданіе б. Сената).

НИКОЛАЙ ЭФРОСЪ.

„СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ"

Инсценированный разсказъ Ч. ДИККЕНСА.

СТУДІЯ МОСКОВСКАГО ХУДОЖЕСТВЕННАГО ТЕАТРА.

ПЕТЕРБУРГЪ
Изданіе А. Э. Когана
1918.

Обложка и вся орнаментовка книги работы художника М. В. Либакова.

Снимки и фотографии работы фотографовъ «Elisabeth» и г. Баракчеева (Москва).



1.



верчокъ на печи» былъ сыгранъ 24-го ноября 1914 г.

Вы помните, какіе тогда были дни, чѣмъ былъ насыщенъ воздухъ. Истекли четыре мѣсяца войны. Уже совсѣмъ мало оставалось утѣшительно вѣрившихъ въ скорый конецъ этого діаволова наважденія на міръ. Ужъ и глазамъ близорукимъ или затуманеннымъ, умамъ легкомысленнымъ или заугаренным открывалось отчетливо: влечемся мы въ нѣкую бездну, въ разореніе и озвѣреніе, обрекаемся гибели. Правда о войнѣ, рвавшая покровы всякихъ иллюзій, дѣлавшаяся жестокою до нестерпимаго,—она начинала все полнѣе доходить до общаго сознанія. Ширилась и полнѣла безумно рѣка крови. Все чаще были домы и семьи, гдѣ падали тяжелыя слезы, гдѣ воздухъ раздирался воплемъ отчаянія или крикомъ проклятія. Побѣлѣвшія губы шептали слова заупокойной молитвы или

допытывали о судьбѣ «безъ вѣсти пропавшихъ». Развернуть утромъ газетный листъ было страшно. И страшно прислушаться къ чьему-нибудь, хорошо освѣдомленному, разсказу. Тревога острая, какъ ножъ, укоръ безсильный, гложущая тоска, отъ которой свертывались послѣдніе блѣдные цвѣтки радости и на-



„Калебъ“. М. А. Чеховъ.

дежды,—кто не носилъ тогда всего этого въ себѣ? Было это—неодолимое, неотвязное и вездѣсущее. Мысль не отрывалась отъ жуткихъ вопросовъ, ожиданій, предсказаній, предчувствій. И къ страшному привыкаютъ, со всѣмъ сживаются. Тогда такой привычки еще не было. Душа была какъ открытая свѣжая рана.


СТУДІЯ МОСКОВ. ХУДОЖ. ТЕАТРА



„Малютка“: Тише Джонъ, онъ спитъ... Дѣйствіе I (сцена I).
Участники: Малютка—М. А. Дурасова, Джонъ—Г. М. Хмара, Тилли—М. А. Успенская.

Эту смятенность, удрученность, свинцовую озабоченность принесли въ себѣ въ маленькую залу Студіи, къ ея задернутому занавѣсу, и тѣ полтораста, которымъ предстояло быть первыми зрителями диккенсовской сказки о «Сверчкѣ на печи». Лица были хмурыя, подергивались углы губъ, лежали тѣни подъ усталыми глазами. Пока не начался спектакль, перекидывались вопросами, слухами, мнѣніями. Меньше всего говорили о предстоявшемъ спектаклѣ, о театрѣ. Ясно чувствовалось: собственно, всѣмъ здѣсь не до него, не до искусствъ и ихъ радостей. Еще можно отдать представленію «Сверчка», если оно удалось студійцамъ, какую-то самую поверхностную часть вниманія, любованія, но ужъ конечно—не душу, не глубокія, горячія, трепетныя волненія...

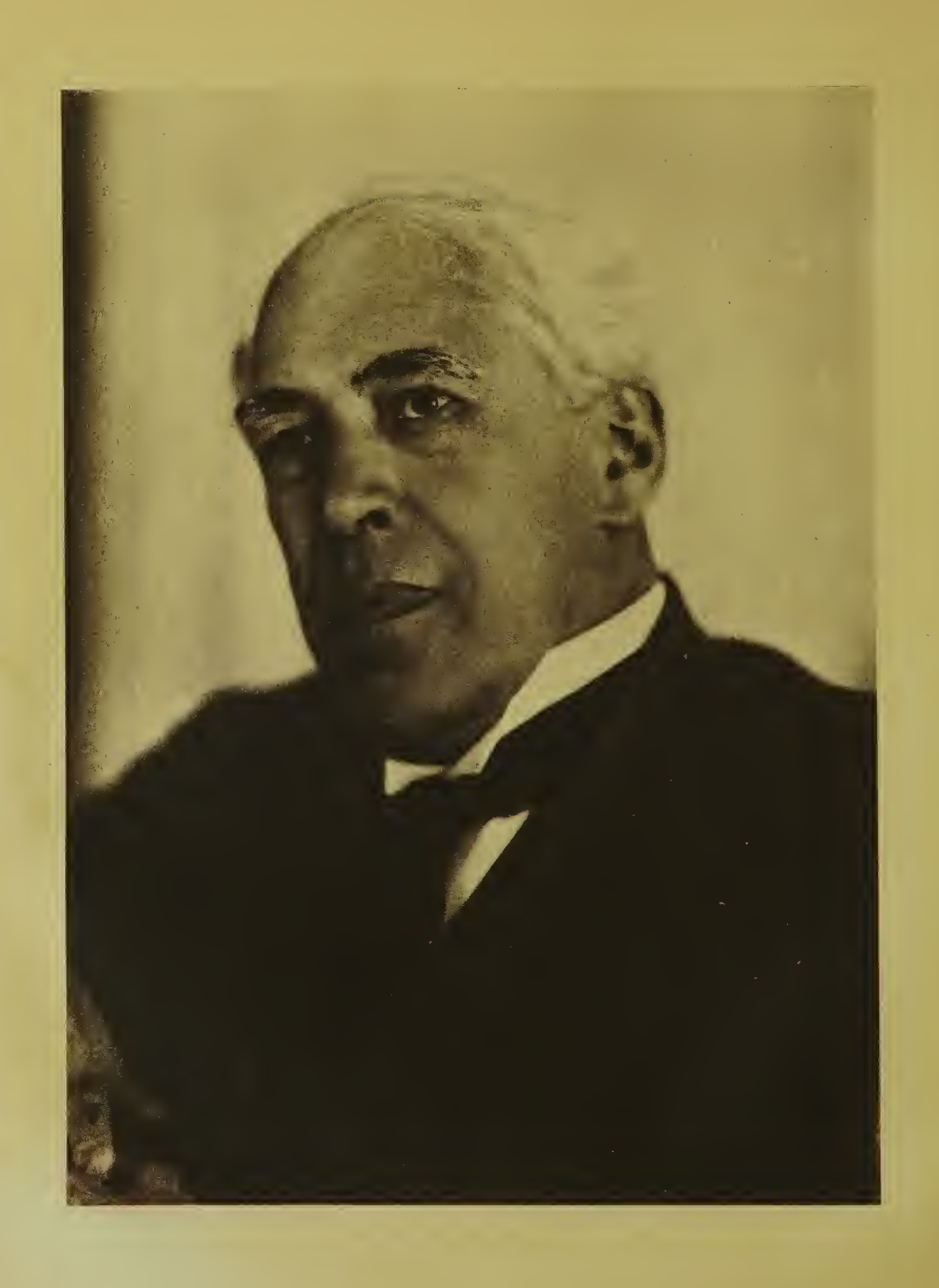
И случилось чудо. Осуществилось неожидаемое. Была раскована броня на душѣ, сняты преграды на путяхъ къ ней. Широко раскрылся ласковый слухъ, сталъ онъ чутко-внимателенъ, и «весь насквозь просвѣжился зритель», какъ говорилъ гдѣ-то въ «Перепискѣ» Гоголь, описывая лучшее, желаннѣйшее воздѣйствіе театра. Иллюзорность, «зеркальность» театра,—онѣ на нѣсколько

часовъ стали реальнѣе самой дѣйствительности и благородно подчинили ее себѣ, очистили черезъ себя. «Будьте какъ братья»—это струилось черезъ всѣ поры спектакля, запечатлѣннаго геніемъ нѣжнаго, любящаго и правдиваго сердца.



„Джонъ“. Г. М. Хмара.

Это властно ложилось въ душу. И это сумѣло заглушить, хоть не надолго, мысль о человѣкѣ, который человѣку—волкъ. Это торжествовало своею высшею, подлинною, давно вѣдомою, но всегда новою правдою надъ мнимою истиною о волкоподобіи.



КОНСТАНТИНЪ СЕРГѢЕВИЧЪ СТАНИСЛАВСКІЙ.

1918 г.

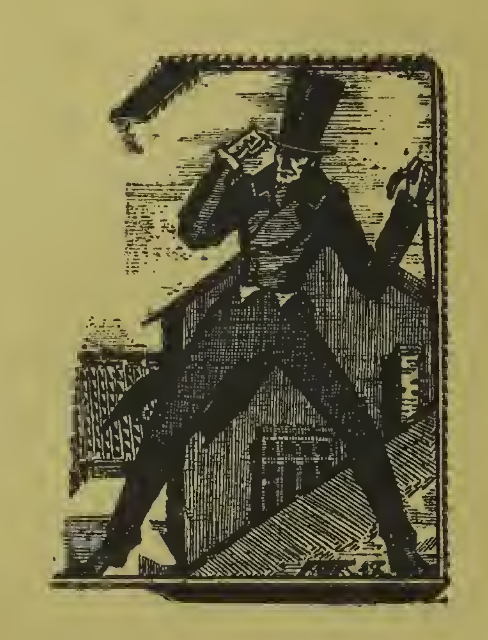
Началось чудо съ перваго-же момента, когда въ черной темнотѣ заструились какіе-то наивно-простые музыкальные звуки, прокраснѣлъ въ этой темнотѣ огонекъ, въ углу направо, и вырвалъ изъ нея чей-то смутный, точно дрожащій, не желающій оформиться прочно, обликъ. Мягкимъ хриплымъ шопоткомъ кто-то изъ темноты сталъ разсказывать о сердито-подбоченившемся и обиженно закипѣвшемъ чайникѣ, о сверчкѣ на печи и его милой пѣснѣ, объ извозчикѣ Джонѣ Пирибингль, который вотъ сейчасъ везетъ во вьюгу почту и который такъ любитъ свою жену—«малютку», и о самой «малюткѣ». Мягко струился шопотъ. И съ этими шопотами, съ этими звуками, шумами, напоминаніями, обѣщаніями стало литься въ душу, сквозь броню, что̀ выковали вокругъ нея настроенія и тревоги военныхъ дней,—великое очарованіе. Оттаивалъ какой-то ледъ у сердца, смирялася души тревога и расходились морщины, пробивала себѣ путь свѣтлая ясность.

Спектакль развертывался въ радостяхъ и скорбяхъ дома Пирибингль и каморки стараго игрушечника Калеба, въ столкновеніяхъ и примиреніяхъ диккенсовскихъ лицъ, получившихъ второе рожденіе, вторую художественную жизнь. И все сильнѣе было дѣйствіе чуда. Все болѣе «просвѣжался зритель», все глубже было перерожденіе его настроеній и самочувствій. Когда-же спектакль 24-го ноября подходилъ къ концу, когда всѣ секреты раскрылись, смело съ горизонта всѣ тучи, и «малютка» Мери Пирибингль съ мокрыми ещѐ глазами говорила большому глупому Джону: «Нѣтъ, Джонъ, ты подожди еще минуточку меня любить»,—тогда уже не было льда ни у чьего сердца, переливалась горячая, нѣжная радость, стлалась умиленность. Слезы, легкія и счастливыя, подступали къ горлу, просясь пролиться облегченіемъ. И когда у высокаго камина, за которымъ—сверчокъ, заплясали всѣ, и даже самъ мистеръ Текльтонъ, тоже понявшій, что всѣ люди—братья, и что лучше любить, чѣмъ враждовать и надменничать,—тогда показалось при свѣтѣ, зажженномъ спектаклемъ-сказкою, что жизнь еще будетъ справедлива, чиста, добра и прекрасна. И не черезъ двѣсти—триста лѣтъ.

«Какъ будто одно прикосновеніе къ этому міру уже снимаетъ тяжесть современныхъ раздоровъ и современныхъ неурядицъ, какъ будто дѣйствительно виновныхъ нѣтъ, всѣ люди правы»,—такъ писалъ на завтра послѣ вечера 24-го ноября одинъ изъ московскихъ театральныхъ критиковъ, И. Игнатовъ, пробуя отразить свои впечатлѣнія отъ «Сверчка», то, что поднято имъ въ очарованной душѣ. Петербургскій же критикъ, Александръ Бенуа, свидѣтельствовалъ въ своемъ фельетонѣ о «Сверчкѣ», что этимъ спектаклемъ «пробуждена наша омертвѣлая способность къ самоотверженной любви». «Вы заставили смѣяться дѣтскимъ веселымъ смѣхомъ, плакать теплыми умиленными слезами, радоваться чистою, высокой радостью»,—такъ писала извѣстная

артистка всему коллективу юныхъ товарищей по искусству послѣ спектакля «Сверчка», въ письмѣ, которое я нашелъ въ маленькомъ архивѣ Студіи.

Въ тотъ вечеръ 24-го Ноября 1914 г. Студія, раньше иными и за театръ-то настоящій, всамдѣлишный не признававшаяся,—вознеслась на высоту общаго восторженнаго призванія. Стала знаменитою.



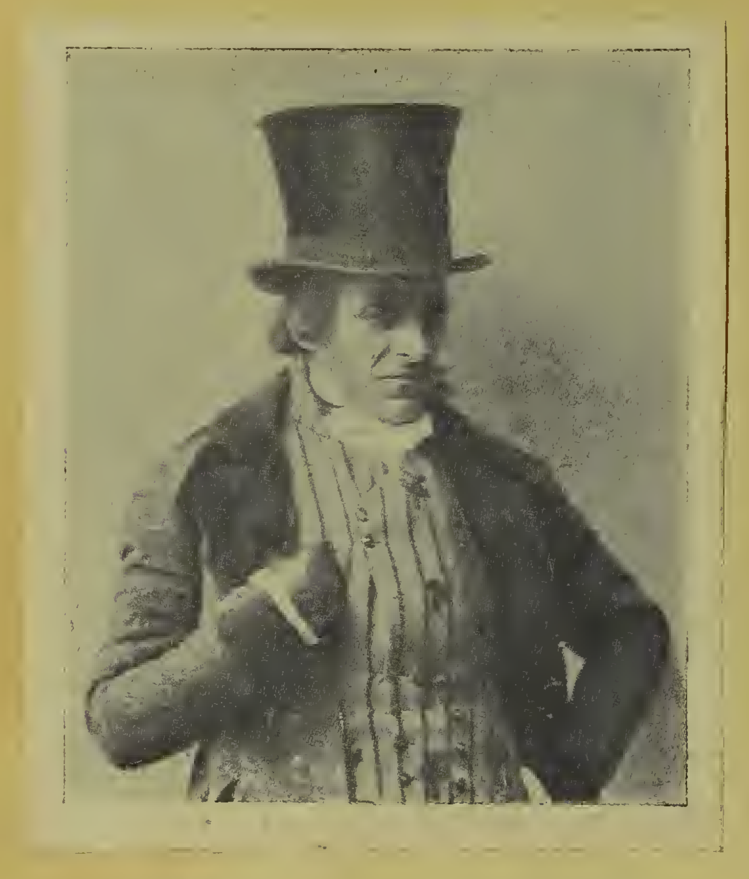
II.

Какъ Байронъ, Студія проснулась знаменитой. Но и до этого вечера, открывшаго исключительно-счастливый, тріумфальный періодъ ея еще такой короткой жизни, она привлекала, хотя и съ исключеніями, сочувственное вниманіе. «Сверчокъ на печи», при всемъ его великолѣпіи и побѣдоносности,— только primus, inter pares. Онъ—вѣрнѣйшее и наиболѣе удачное въ достиженіяхъ и результатахъ выраженіе тѣхъ-же идей, для примѣненія которыхъ Студія была создана, тѣхъ-же способностей, движущихся силъ и принциповъ.

Студія сначала не предполагалась какъ открытый, публичный театръ. Даже вообще какъ театръ, какъ мѣсто завершенныхъ спектаклей. Она строилась только какъ школа или какъ лабораторія новаго, по «системѣ» К. С. Станиславскаго, сценическаго искусства. Это искусство опредѣляется, какъ «искусство



„Малютка“: Я люблю сверчка за то, что столько разъ его слушала. Дѣйствіе I (сцена II)
Участники: Малютка—М. А. Дурасова; Джонъ—Г. М. Хмара; Тилли—М. А. Успенская.



„Тэкльтонъ". Е. Б. Вахтанговъ.

переживанія», въ отличіе отъ «искусства представленія». Подлинный, творческій, художественно-цѣнный театръ, театръ—искусство имѣемъ мы только тамъ, гдѣ царитъ искусство переживаній, и гдѣ актеръ—«представляющій» (терминъ принадлежитъ К. С. Станиславскому) свергнутъ съ престола, раскоронованъ. Таковъ исходный взглядъ «системы» и такова ея неизмѣнная сердцевина, какъ-бы многое ни мѣнялось въ облегающихъ ее слояхъ, какъ-бы ни модифицировались рекомендуемые «системою» методы осуществленія подлиннаго искусства.

Пропаганду своихъ воззрѣній на природу, задачи и технику актерскаго искусства, на верховную важность подлиннаго (и при томъ—въ каждомъ спектаклѣ) переживанія, на способы заставить себя переживать, и переживать вѣрно, идя по колеѣ «логики чувствъ»,—эту пропаганду К. С. Станиславскій повелъ, разумѣется, въ Художественномъ театрѣ. Страстно искалъ онъ послѣдователей, старался перелить въ нихъ всю пламенность своей вѣры. Огорчался, оскорблялся непониманіемъ, недовѣріемъ, сомнѣніемъ въ истинности или довѣріемъ только словеснымъ, приверженностью мало искреннею. Принципъ и методы «системы» стали примѣняться въ работѣ Художественнаго театра. Закулисный жаргонъ обогатился непривычными, необычными выраженіями. Тутъ стали говорить—«войти въ кругъ» и «быть въ кругу», стали поминать объ «аффективныхъ чувствахъ», которыя—психологическій матеріалъ актера, то, изъ чего творитъ онъ роль и образъ, по подобію своей души; о «желаніи» и «приспособленіи» и еще о «зернѣ» и о «подводномъ теченіи». Дѣлилась роль «на куски» и отыскивался объединяющій «стержень». Такова разновременная номенклатура «системы», обозначеніе различныхъ моментовъ ея содержанія. Лежитъ отчетливая печать этой «системы» на жизни Художественнаго театра, проступаетъ въ чертахъ его послѣдняго облика.

Но мысль и сердце откристаллизовавшихся актеровъ Художественнаго театра раскрывались на встрѣчу теоріямъ и требованіямъ учителя недостаточно



М. А. Чеховъ. „Калебъ Племмеръ“.

широко и готовно,—или такъ это только казалось нетерпѣнію самого учителя. Актерско-душевный механизмъ былъ, или представлялся, недостаточно гибкимъ, иногда начиналъ упираться, и не оказывалось, вѣроятно, полнаго и послушнаго осуществленія всѣхъ предписываемыхъ пріемовъ «сосредоточенія вниманія», освобожденія чувства, переживанія, — полнаго и послушнаго исполненія всѣхъ рецептовъ системы. Нужны для всего этого новые, не искушенные люди и нужна новая обстановка, гдѣ бы воздухъ не былъ зараженъ и въ самой слабой мѣрѣ «традиціями», не стояли-бы на пути никакіе навыки, прежнія привычки. Какъ нѣкая tabula rasa мечталась Студія К. С. Станиславскому и Л. А. Сулержицкому, его ближайшему помощнику по проведенію «системы» въ театральную практику.

Если же что и было отчетливо напечатлено въ сердцахъ студійцевъ, такъ это—безграничный восторгъ передъ Станиславскимъ, признаніе его непререкаемаго сценическаго авторитета и готовность быть воскомъ въ его рукахъ. «Мы представляемъ собою собраніе вѣрующихъ въ религію Станиславскаго», — говорилъ петроградскому интервьюеру одинъ изъ самыхъ одаренныхъ, оригинальныхъ и въ ту пору самыхъ приверженныхъ студійцевъ М. А. Чеховъ.

«Собраніе вѣрующихъ» не только горячо исповѣдывало вѣру, но и претворяло ее въ дѣло. Въ Студіи работали много, усердно и увлеченно, добиваясь настойчиво результатовъ, упражняясь въ переживаніяхъ, отыскивая для каждаго чувства или его «зерна»—желанія наилучшія, правдивѣйшія приспособленія. Матерьяломъ

„Тэкльтонъ“. Е. Б. Вахтанговъ.



„Тилли“. М. А. Успенская.

для упражненія, для этой совсѣмъ новой сценической «грамматики» служили, насколько знаю, почти исключительно чеховскіе разсказы. Впрочемъ, служили для нихъ и импровизаціи,—созданіе собственныхъ сценъ на заданную учителемъ тему. Онъ указывалъ какое-нибудь основное положеніе, бытовой или, чаще, психологическій мотивъ, — студійцы разрабатывали его въ послѣдовательный рядъ чувствованій, переживаній, своего рода «психологическихъ эпизодовъ». Это была какъ-бы школьныя commedia dell'arte. Станиславскій былъ въ ту пору сильно увлеченъ мыслью — воскресить, но въ новыхъ формахъ, этотъ видъ театральнаго спектакля. Какъ-то, въ одной бесѣдѣ у него въ уборной, послѣ спектакля, онъ довольно подробно разсказывалъ мнѣ объ этихъ своихъ планахъ, о томъ, какъ было-бы возможно ихъ осуществить, обозначалъ и роль драматурга—не создающаго пьесу самостоятельно и обособленно отъ театра, но соучаствующаго въ нѣкоторые моменты въ коллективной работѣ, создающихъ пьесу актеровъ.

Во второй годъ Студіи одинъ изъ «собранія вѣрующихъ», Р. В. Болеславскій, не совсѣмъ новичокъ, уже узнавшій очень большую удачу и очень большой



„Сверчокъ на печи“.

Эскизъ декораціи I-го дѣйствія.

успѣхъ въ тургеневской роли студента Бѣляева, — попросилъ разрѣшить ему приготовить, въ свободное отъ классныхъ упражненій время, спектакль. Конечно,—въ полной вѣрности «системѣ», ей въ высшее оправданіе и торжество. Онъ выбралъ для этой пробы соціальную мелодрамму Хейерманса «Гибель Надежды», вѣрно угадавъ, что изображаемыя тутъ несложныя, но цѣльныя и теплыя чувства и несложная, но выразительная тема дадутъ просторъ художественной непосредственности юныхъ студійцевъ, позволятъ проявить нажитое въ «системѣ». Болеславскій изложилъ свои планы постановки, свои режиссерскія desiderata, получилъ ихъ одобреніе и согласіе на постановку. Такъ Студія вышла на путь спектакля.

15-го января 1913 г. «Гибель Надежды» была впервые показана въ закрытомъ спектаклѣ, а немного спустя, 4-го февраля,—и въ открытомъ, впро-



„Калебъ": Калебу Племеру обращаться бережно. Дѣйствіе I (сцена IV).
Участники: Калебъ—М. А. Чеховъ, Джонъ—Г. М. Хмара, Малютка—М. А. Дурасова, Тилли—М. А. Успенская.



„Тэкльтонъ“: Женюсь на молоденькой и хорошенькой. Дѣйствіе I (сцена V).
Участники: Тэкльтонъ — Е. Б. Вахтанговъ; Джонъ — Г. М. Хмара; Тилли — М. А. Успенская; Малютка—М. А. Дурасова.

чемъ имѣвшемъ зрителей болѣе, чѣмъ скромное количество: спектакли происходили въ очень тѣсномъ помѣщеніи, въ одной изъ-комнатъ синематографа «Люксъ» на Тверской; и вмѣщала эта «зрительная зала», лишь полоскою сукна отдѣляемая отъ «сцены», безъ подмостковъ, безъ рампы и суфлерской будки, нѣсколько десятковъ человѣкъ. Какъ растроганы, умилены, очарованы были эти нѣсколько десятковъ первыхъ зрителей Студіи, собранныхъ какъ-бы въ качествѣ экспертовъ: показывать-ли результатъ самостоятельной ученической работы публикѣ побольше? Коллективнымъ экспертомъ отвѣтъ былъ данъ увѣренно-утвердительный, потому что—писалъ одинъ изъ оцѣнивавшихъ эту работу въ печати («Русск. Вѣд.»),—«далеко не часто спектакль заправскихъ актеровъ даетъ такое впечатлѣніе, какое далъ вчерашній спектакль учениковъ, въ первый разъ игравшихъ передъ посторонними»; «получился спектакль интересный, волновавшій и увлекавшій *искренностью, простотою* и *правдою* исполненія». Приблизительно то-же свидѣтельствовали объ этомъ первомъ публичномъ дѣйствіи Студіи почти всѣ другіе, его въ Московской печати оцѣнивавшіе и отчитывавшіеся въ своихъ впечатлѣніяхъ. «Это былъ одинъ изъ самыхъ пріятныхъ спектаклей, которые мнѣ приходилось видѣть»,—признавался театральный критикъ «Русск. Слова» и говорилъ о «даровитой молодости», объ



† Леопольдъ Антоновичъ Сулержицкій.

«искренности, непосредственности, душѣ». «Я привѣтствую эту попытку артистической молодежи», — писалъ критикъ «Утра Россіи» и прибавлялъ объ «умѣньи жить острыми моментами, кризисами, пароксизмами»,—о томъ умѣньи, которое онъ, критикъ, цѣнитъ въ театрѣ превыше всего.

Нашелся все таки—всегда находится!—и такой оригинальный и тонкій судья, который спектаклемъ Студіи былъ, видимо, оскорбленъ въ своихъ лучшихъ эстетическихъ чувствахъ и вынесъ ему приговоръ суровѣйшій. На этого судью спектакль «произвелъ крайне печальное впечатлѣніе», участники спектакля «на протяженіи 4 актовъ не сумѣли дать ни одного оригинальнаго, своего штриха», и Станиславскій, сидѣвшій въ зрительной залѣ, «смотрѣлъ, какъ подъ его руководствомъ вырабатываютъ трафареты и штампы». Какъ видите, достигалось будто-бы какъ разъ то самое, противъ чего веласъ борьба, для сокрушенія чего и создавалась Студія... Если бы этотъ судья Студіи былъ хоть въ малой мѣрѣ правъ, Станиславскому нужно-бы въ тотъ же вечеръ ликвидировать Студію, раскассировать студійцевъ, да можетъ быть—и самого себя... Рѣдко, и на протяженіи очень многихъ лѣтъ, приводилось мнѣ читать газетное сужденіе о театрѣ болѣе ошибочное, дальше расходя-



„Берта“. В. В. Соловьева.



„Берта“: И ты попалъ подъ дождикъ въ своемъ чудесномъ, новомъ пальто. Дѣйствіе II (сцена I).
Участники: Берта—В. В. Соловьева, Калебъ—М. А. Чеховъ.

щееся съ правдою. Эту ложь или эту ошибку анонимный рецензентъ не постѣснялся положить, какъ свой подарокъ «на зубокъ», въ колыбель новорожденному. Я не знаю, какой осколокъ попалъ въ рецензентовъ глазъ, — только глазъ увидалъ въ спектаклѣ пороки, какихъ въ немъ не было, не увидалъ достоинствъ, которыя были ему несомнѣнно присущи и дѣлали «Гибель Надежды» праздникомъ надеждъ, дѣлали ее спектаклемъ такимъ радующимъ и, главное, обѣщающимъ. Въ немъ не было «трафаретовъ и штамповъ»: въ немъ ничто не шло отъ готоваго, отъ рутины, отъ актерской механики, въ немъ никѣмъ ничто не было взято на прокатъ изъ стараго гардероба; въ немъ все шло изъ разбуженной къ творчеству души. И все было на чистоту, безъ театральной вороватости. Иногда неумѣлые еще исполнители были наивны, но всегда были художественно честны. Не случайность-же это и не комплиментъ: чуть не всѣ писавшіе о «Гибели Надежды» студійцевъ употребили то-же слово—непосред-



„Калебъ“: Если бы ты видѣла, Берта, какъ онъ мнѣ подмигиваетъ. Дѣйствіе II (сцена I).
Участники: Калебъ—М. А. Чеховъ, Берта—В. В. Соловьева, Тэкльтонъ—Е. Б. Вахтанговъ.

ственность. А ее можно признать синонимомъ «антитрафаретности». И, конечно, именно это больше всего очаровало въ первомъ спектаклѣ, какъ затѣмъ очаруетъ, только еще сильнѣе, и въ «Сверчкѣ на печи». Я потому и останавливаюсь такъ долго на «Гибели Надежды», на впечатлѣніяхъ отъ нея и оцѣнкахъ ея, вѣрныхъ и ложныхъ, что это—настоящій прологъ къ тому спектаклю, который составляетъ главное содержаніе моего очерка.

Спектакль показалъ ясно вѣрную линію работы. Всѣ участники его добивались вѣрно поставленныхъ цѣлей — правды и выразительности чувствъ — вѣрно выбранными средствами. Но все это, цѣли и средства, интересны и важны при одномъ непремѣнномъ условіи — при талантливости, при театральной одаренности осуществляющихъ цѣли и примѣняющихъ средства. Внѣ этого все поведеніе, хоть разпримѣрное, — ничтожно, стоитъ такъ мало. Мы это видѣли на примѣрѣ нѣкоторыхъ театровъ-Студій и просто театровъ, гдѣ «прин-



„Тэкльтонъ“: Сказать вамъ секретъ Берта? Дѣйствіе II (сцена II).
Участники: Калебъ—М. А. Чеховъ; Берта—В. В. Соловьева; Тэкльтонъ—Е. Б. Вахтанговъ.

ципіально», можетъ быть, все обстояло и очень благополучно, но только принципіально. Спектакль «Гибель Надежды» показалъ, для меня — вполнѣ убѣдительно, что у Студіи, если не всѣ, то многіе — по настоящему одаренные для сцены, что тутъ налицо благородный и благодарный матерьялъ. Студія заботливо разрабатываетъ этотъ матерьялъ, просвѣтляетъ вкусомъ, выжигаетъ изъ него все сорное, пошлое, гранитъ, шлифуетъ. Самое выгодное впечатлѣніе изъ участниковъ спектакля произвелъ на меня М. А. Чеховъ, юноша съ такимъ близкимъ, дорогимъ Художественному театру именемъ и съ нѣжнымъ, ароматнымъ талантомъ, племянникъ поэта «Чайки» и «Вишневаго Сада». Въ немъ «искренній юморъ, — писалъ я тогда-же, послѣ перваго его публичнаго театральнаго опыта, — трогательность безъ сантиментальности и уже значительная сценическая находчивость, выдумка». Чеховъ, самъ — почти мальчикъ, игралъ ветхаго старика изъ богадѣльни. Не было и тѣни переряженности, маскарада,



Б. М. Сушкевичъ. „Чтецъ".



„Фея“: Джонъ, Джонъ! Дѣйствіе IV (сцена I).
Участники: Фея—С. В. Гіацинтова; Джонъ—Г. М. Хмара.

нарочнаго. Не было условной, отштампованной, по сценическому ритуалу полагающейся, театральной старости. Кто не зналъ подлинныхъ лѣтъ исполнителя, — тому и въ голову не могло прійти, какая громадная возрастная разница между Чеховымъ и его Кобусомъ. Многія черты старчества, внѣшнія и внутреннія, были такія неожиданныя; смѣлыя отгадка и находка смѣлаго и вѣрнаго таланта. Этотъ Кобусъ съ яйцевиднымъ бѣлымъ черепомъ, съ трудною рѣчью, — онъ-былъ и какъ-бы первымъ предчувствіемъ чеховскаго Калеба изъ «Сверчка на печи».

Былъ еще рядъ отличныхъ, интересныхъ или пріятныхъ, исполнителей, то бурливо-темпераментныхъ, то лиричныхъ безъ сладости, то оригинально-характерныхъ, богатыхъ жанромъ. И всѣ, въ темпераментѣ ли или въ жанрѣ, въ смѣхѣ или слезахъ,—не «театральные», но правдивые, безобманные, художественно-честные. Характеризовать отдѣльно каждаго, обозначать его сце-

ническую индивидуальность и мѣру заложенныхъ въ немъ возможностей — выходитъ за рамки моего очерка. Да, пожалуй, для иныхъ еще и рано, рискованно это дѣлать. Ограничиваюсь указаніемъ на общее имъ всѣмъ, на «атмосферу» этой «труппы». Изъ участниковъ перваго студійнаго спектакля мнѣ запомнились больше другихъ: А. Б. Дикій, Г. П. Хмара, Н. Ф. Колинъ,



„Калебъ". Н. Ф. Колинъ.

Б. М. Сушкевичъ, И. В. Лазаревъ, А. П. Бондыревъ, В. В. Соловьевъ, Л. И. Дейкунъ, С. Г. Бирманъ, С. В. Гіацинтова. Иные изъ нихъ запомнились очень отчетливо, въ обиліи характерныхъ, индивидуальныхъ черточекъ, иные—лишь въ общей «пріятности». Только позднѣе, послѣ нѣсколькихъ разныхъ спектаклей, расставились они для меня по нѣкоей скáлѣ, каждый—съ четкимъ обликомъ.



„Мей". А. В. Ребикова.

Художественный театръ, какъ всегда, поѣхалъ весною въ Петербургъ, студійцы были заняты въ его спектакляхъ, и было рѣшено показать и ихъ спектакль, ихъ «Гибель Надежды». Устроились въ залѣ драматическихъ курсовъ Заславскаго. 25-го апрѣля былъ первый спектакль. «Драма бѣдныхъ рыбаковъ, — разсказывала въ «Днѣ» Ю. Слонимская,—вовлекла въ свой кругъ всѣхъ, пришедшихъ въ маленькій, тихій залъ Заславскаго»; и произошло это потому, что «подлинность вещей смѣнилась подлинностью чувствъ, реализмомъ сценическаго переживанія. Острые моменты драмы врѣзались, какъ живая боль, какъ незабываемое, страшное своею обнаженностью страданіе». А Любовь Гуревичъ закончила свой отчетъ объ этомъ спектаклѣ заявленіемъ: «для тѣхъ, кто вѣритъ, что обновленіе театра совершится на путяхъ глубоко прочувствованной, нащупанной въ душѣ самихъ артистовъ правды,—эти спектакли Студіи Станиславскаго представляютъ истинную радость».

Зимою 1913 г. Студія, уже переселившаяся въ свое теперешнее помѣщеніе на Скобелевской площ., показала москвичамъ второй спектакль: 15-го ноября смотрѣли тамъ Гауптмановскій, тяжкій, какъ кошмаръ, ультра-реальный «Праздникъ примиренія», режиссированный Е. Б. Вахтанговымъ, сыгранный Болеславскимъ, Сушкевичемъ, Хмарой, Чеховымъ, Бирманъ, Гіацинтовой, Дейкунъ, Поповой. Впечатлѣніе отъ спектакля, осуществлявшагося, конечно, все тѣми-же методами, разрѣшавшаго все тѣ-же заданія,—было очень сильное, нѣкоторые

рецензенты писали—потрясающее. И оно было достигнуто, констатировали тѣ-же рецензенты,—«необыкновенной простотой тона», оно было достигнуто методомъ вѣрнаго, восходящаго отъ простѣйшаго къ сложному, переживанія. Всѣ рѣзкости пьесы, всѣ ея острые углы нашли себѣ полное внутреннетеатральное оправданіе. «Система» торжествовала еще крупнѣе и осязательнѣе, чѣмъ въ предшествовавшемъ спектаклѣ. Послѣ петербургскаго спектакля «Праздника примиренія» Любовь Гуревичъ уже увѣренно заявляла (въ «Рѣчи»): «Студія художественнаго театра въ самомъ дѣлѣ отыскала секретъ приводить въ движеніе души артистовъ и зажигать въ нихъ творческіе очаги». Сценическое творчество, стремленіе и способность передавать чувства роли въ правдивыхъ, свѣжихъ, заново-найденныхъ образахъ, движеніяхъ, интонаціяхъ,—внѣ какихъ-либо сценическихъ образцовъ,—чувствуется во всѣхъ».

Въ ту-же весну 1914 г., въ Петербургѣ раньше, чѣмъ въ Москвѣ, Студія показала свой третій спектакль—«Каликъ перехожихъ» В. М. Волькенштейна, (первое представленіе—17-го апрѣля; въ Москвѣ—только въ декабрѣ 1914 г., уже послѣ «Сверчка на печи», при томъ съ новымъ исполнителемъ, Н. О. Массалитиновымъ, вмѣсто взятаго на войну Н. А. Знаменскаго, въ главной роли). Характеръ этой пьесы, историческій жанръ, особые облики дѣйствующихъ лицъ, самое построеніе рѣчи—конечно, замѣтно мѣняли тутъ задачу студійцевъ, осложняли ее. Однако при всѣхъ осложненіяхъ и модификаціяхъ эта задача въ своемъ существѣ оставалась тою-же, и разрѣшеніе ея лежало на путяхъ искренняго и правильнаго переживанія.

Вотъ короткое прошлое Студіи, то, что предшествовало «Сверчку» и его подготовляло.



III.

Постановка «Сверчка на печи», сценическое его осуществленіе особенно тѣсно связаны съ именами Л. А. Суллержицкаго и Б. М. Сушкевича. Послѣднему принадлежала иниціатива этой инсценировки, приспособленіе диккенсовскаго текста, режиссура. Суллержицкій же вложился своимъ умѣньемъ и своими чувствами во всю работу и былъ ея художественнымъ регуляторомъ. Было въ «Сверчкѣ» нѣчто, до чрезвычайнаго, близкое самой сердцевинѣ благородной, ласковой натуры Суллержицкаго. Вѣроятно, потому онъ и сумѣлъ такъ много дать «Сверчку», сплестись съ этимъ спектаклемъ всѣми фибрами своего артистическаго и человѣческаго существа.

Это была личность, многимъ исключительная. И съ исключительною, сложною, спутанною судьбою. Чего не видалъ и чего не переиспыталъ «Суллеръ», какъ звали его въ театрѣ, прежде чѣмъ попалъ онъ на сцену Художественнаго театра и сталъ помощникомъ Станиславскаго! У него была богатая, кипучая натура, и у него была ясно выраженная подвижническая складка. Онъ былъ поэтъ душою и вкусами, жадно любилъ всякое выраженіе красоты. И онъ былъ беззавѣтно приверженный нравственной правдѣ, идеѣ долженствованія. Толстовское ученіе нашло въ немъ душу широко раскрытую, почву вполнѣ готовую. Льву Толстому и его ученію «Суллеръ» предался всѣмъ своимъ горячимъ существомъ и неукротимо возненавидѣлъ войну. Хорошо извѣстно, какою тяжелою цѣною пришлось Суллеру оплатить эту сторону своей толстовской вѣры, — тюрьмою, ссылкою, многими физическими страданіями. Но душа въ немъ осталась свѣтлая, не омраченная, дѣтски-радостная, на всѣ стороны откликающаяся, безъ аскетической устремленности



„Фея-Сверчокъ“. С. В. Гіацинтова.



„Фея—Сверчокъ“: Одна только я—веселая маленькая фея— я одна знаю чего она стоитъ. Дѣйствіе IV (сцена II).

Участники: Фея—С. В. Гіацинтова; Джонъ—Г. М. Хмара.

только въ одно. Правда-красота была ему всегда также дорога, воспринималась глубоко и полно, ощущалась чутко и тонко. У Суллержицкаго была очень сильно выраженная la joie de vivre, радость быть, но радость утонченная, отъ полноты не тѣлесныхъ, но духовныхъ силъ. Онъ любилъ жизнь во всѣхъ лучшихъ ея проявленіяхъ. Любилъ идею и любилъ слово, которымъ нѣсколько разъ пользовался, какъ истинный мастеръ, художникъ. Любилъ музыку и тонко чувствовалъ краски. Любилъ юморъ и былъ имъ богатъ. Любилъ дѣтей и, совсѣмъ больной, загнанный жизнью, но неистощимый выдумщикъ, умѣлъ искренно-весело шалить съ дѣтьми и какъ дитя.

Была-ли ему родною стихія театральная? Былъ-ли ему истинно близкимъ театръ? Или связь его со сценою—только одна изъ житейскихъ случайностей? Думается, вѣрнѣе—второе предположеніе... Но все равно, разъ судьба прибила его къ этому берегу—къ театру, онъ и къ нему прильнулъ, сталъ отдавать

все, что въ себѣ для него отыскивалъ: горячую привязанность, честную искренность, богатую фантазію, чистый вкусъ, благородную мысль, какое-то особое смѣшеніе эстетики и морали.

Такъ онъ работалъ въ Художественномъ театрѣ; такъ, только болѣе уютно, безъ помѣхъ и смущеній и съ бо̀льшимъ раскрытіемъ себя, сталъ работать въ Студіи; въ ней-же особенно—надъ милымъ его сердцу „Сверчкомъ“.

Точно выдѣлить, учесть долю Суллержицкаго въ работѣ по сценическому осуществленію диккенсовской сказки я не могу. Врядъ-ли это вообще осуществимо. Имя его ни въ какомъ качествѣ не фигурируетъ въ программѣ. Офиціально, формально онъ — какъ-бы посторонній спектаклю. Но поговорите съ любымъ студійцемъ,—непремѣнно назоветъ онъ вамъ имя «Суллера» первымъ или однимъ изъ первыхъ среди создателей „Сверчка“. И это—не деликатное преувеличеніе роли и заслуги старшаго товарища, рано унесеннаго смертью. Не подлежитъ сомнѣнію, вліяніе Суллержицкаго, прямое и косвенное, воздѣйствіе его пониманій, его вкусовъ, его улавливаній диккенсовской сущности, наконецъ—воздѣйствіе всей его натуры, — это пропитало всѣ поры спектакля, это очень значительно опредѣлило студійскаго „Сверчка“.

„Будить въ человѣкѣ человѣческое — основная цѣль искусства, — какъ-то сказалъ Суллержицкій газетному интервьюеру.—При постановкахъ и репетиціяхъ мы стараемся найти и выдвинуть все то, что объединяетъ людей, что говоритъ о той человѣчности, которая свидѣтельствуетъ о божественномъ началѣ въ человѣкѣ.“ Не свидѣтельствуетъ-ли все въ „Сверчкѣ“ именно объ этомъ,



„Берта“. О. В. Бакланова.



„Джонъ“: Сегодня же она возвратится домой... Дѣйствіе IV (сцена III).
Участники: Малютка—М. А. Дурасова, Джонъ—Г. М. Хмара, Тэкльтонъ—Е. Б. Вахтанговъ.

не есть-ли весь спектакль—раскрытіе этого начала? Оттого работа надъ „Сверчкомъ“, надъ осуществленіемъ его атмосферы, его образовъ и его перипитій была такъ нѣжно-близка Суллержицкому, давала отдыхъ и утѣшеніе всполошенному войною, войну не пріемлющему его духу...

Маленькая подробность, обливающая въ моихъ глазахъ нѣжнымъ свѣтомъ обликъ Суллержицкаго. Игрушки, которыми заставлена и увѣшана тѣсная комнатушка стараго игрушечника Калеба Племмера, были изготовлены собственноручно Суллержицкимъ вмѣстѣ съ М. А. Чеховымъ. „Помню,—разсказываетъ этотъ послѣдній,—въ долгіе зимніе вечера мы съ Суллержицкимъ возились и, придумывали пестрыя бездѣлушки, занимались изготовленіемъ паяцовъ, разукрашенныхъ куколъ». «Мнѣ, будущему Калебу, хотѣлось,—прибавляетъ онъ про себя,—быть ближе къ этимъ игрушкамъ, хотѣлось чувствовать ихъ

связь съ моими творческими выдумками». Ужъ конечно,—не изъ-за одного голаго бутафорства занимался этимъ и Сулержицкій...

Сначала про Художественный театръ, потомъ про Студію ихъ «принципіальные враги» говорили, будто-бы тамъ изъ живыхъ актеровъ дѣлаютъ мертвыхъ куколъ; одинъ изъ самыхъ «принципіальныхъ», Федоръ Сологубъ, утверждалъ, будто тамъ, вмѣсто горячей, кипучей актерской крови, — «смола тягучая» (такъ и озаглавлена его газетная статья по поводу спектакля «Сверчка»). Какъ видите, въ этомъ театрѣ и къ мертвымъ кукламъ относились какъ-то по иному, трепетно, стараясь и черезъ нихъ поближе подойти къ живой жизни, просвѣтлить до духовности физическую часть спектакля. Конечно, не потому была великолѣпно усвоена спектаклю самая душа произведенія, что Суллержицкій и Чеховъ вырѣзывали, клеили, расцвѣчивали бумажныхъ плясуновъ и паяцовъ, но потому клеили и мастерили, что исполнились духа произведенія, его художественнаго тепла, вошли въ его кругъ, были умилены, влюблены.

И всѣ участники этого спектакля были такъ умилены, влюблены, намагничены диккенсовскимъ настроеніемъ. Работали въ горячемъ увлеченіи и въ нѣкоторой орденской, монастырской строгости. «Мы знаемъ роли партнера,—разсказывалъ въ уже цитировавшейся газетной бесѣдѣ Чеховъ,—не только слова, которыя онъ произноситъ, но и переживанія его и толкованія роли, и мы отвѣтственны другъ за друга». Въ такой художественной круговой порукѣ шла работа добыванія по-



„Тэкльтонъ“. Б. М. Сушкевичъ.



„Мей“. В. Г. Орлова.

слѣдовательныхъ и очищенныхъ переживаній каждаго момента, каждой фразы. И эти переживанія взаимно корректировались, строились по основному камертону Суллержицкаго и восходили къ общей совокупности спектакля, къ его стилю и его романтикѣ, къ его глубокому, очищающему, облагораживающему, возносящему очарованію. На этомъ пути меньше всего хлопотали о «бытѣ», ограничивали его самыми тѣсными рамками, лишь тѣмъ, что требовалось Диккенсомъ и характеромъ его сказки. Весь спектакль — выявленіе души, а не быта. То, что когда-то звалось мейнингенствомъ Станиславскаго и Художественнаго театра, тутъ не осталось и въ слабомъ намекѣ. Правда, позднѣе критикъ «Аполлона» заявилъ (январ. выпускъ 1915 г.): «бытъ изображенъ такъ грузно и «жирно», что для романтики совершенно не остается мѣста». Но это—или совершенно произвольное заявленіе, не имѣющее никакихъ оправданій въ самомъ спектаклѣ, просто—одна изъ старыхъ погудокъ, или-же совсѣмъ своеобразное пониманіе «романтики», какъ это и можно заключить изъ совѣта того-же критика—окрашивать Диккенса въ «фантастическую окраску въ духѣ Гофмана».

Хорошо, что такія мысли не приходили въ голову студійцамъ и ихъ режиссерамъ и что такіе совѣты и укоры не сбили ихъ съ толку, съ правильной линіи ихъ художественнаго поведенія... Правда, за это Студія заслужила презрѣніе такихъ, какъ Федоръ Сологубъ, въ одной своей публичной лекціи выдавшій ей какъ-бы «волчій паспортъ», рѣшительно отнесшій къ черной категоріи театровъ, подлежащихъ преодоленію, кроличьихъ театровъ и т. п....

Вмѣсто защиты отъ «волчьяго билета» и всѣхъ критическихъ драгонадъ противопоставлю имъ слѣдующія слова Александра Бенуа: «Я немного знаю

примѣровъ такого полнаго слитія на сценѣ началъ реалистическаго и фантастическаго, какъ здѣсь», т. е. въ студійномъ спектаклѣ «Сверчка». «Уже одно то,—писалъ далѣе этотъ тонкій критикъ, къ театру чуткій и требовательный,—что съ первыхъ-же словъ пролога въ памяти каждаго, «у кого было дѣтство», оно встаетъ въ самыхъ своихъ сладкихъ минутахъ, со всѣмъ міромъ домашнихъ шумовъ, которымъ въ дальнѣйшей жизни разучиваешься внимать,—ужъ это одно приготовляетъ къ тому, что всю пьесу затѣмъ смотришь, какъ далекое *свое, родное* воспоминаніе».

«Диккенсовскіе чудаки-герои, добрые и до послѣдней степени милые, живутъ передъ нами, — продолжаетъ онъ, стараясь передать стиль плѣнившаго его спектакля, — полной жизнью, радуются, горюютъ, утѣшаютъ одинъ другого, немножко какъ дѣти, немножко — какъ ангелы, обреченные земной жизни». Оттого было — говоря восторженными словами другого критика — такъ цѣльно и волнующе-прекрасно впечатлѣніе отъ этого спектакля, «такое утѣшеніе проливаетъ онъ въ сердце и такія мечты навѣваетъ» (Л. Гуревичъ). И оттого



„Калебъ“: Если-бы мой мальчикъ, который уѣхалъ въ золотую страну Южной Америки былъ живъ...
„Малютка“: Онъ живъ!... Дѣйствіе IV (сцена V).

Участники: Калебъ — М. А. Чеховъ; Малютка—М. А. Дурасова; Берта—В. В. Соловьева; Незнакомецъ—Д. А. Зейландъ; Мей—А. В. Ребикова.

„Малютка". С. В. Гіацинтова.

сталъ онъ,—дружно констатировали тогда въ печати, въ статьяхъ критиковъ и въ интервью театральныхъ дѣятелей, — «самымъ большимъ событіемъ нашихъ театральныхъ дней».

Я уже отмѣтилъ, приступая къ этому очерку,— что очарованіе «Сверчка», «волнующе-прекрасное» впечатлѣніе началось съ первыхъ-же минутъ, съ авторскаго пролога, великолѣпно вводившаго въ нужное настроеніе, хорошо настораживавшаго вниманіе, ставившаго зрительную залу на вѣрные, Диккенсовскіе рельсы. Я отчетливо помню свои чувства и полу-чувства этихъ начальныхъ мгновеній спектакля. И они неизмѣнно повторялись, только не поражая ужъ неожиданностью, каждый разъ, какъ я приходилъ смотрѣть «Сверчка», и темнѣло до черноты въ залѣ, и начинали литься изъ нея знакомыя слова о чайникѣ...

Потомъ свѣтлѣло; открывался глазамъ уютъ дома Джона Пирибингль, съ большимъ очагомъ посрединѣ; двѣ молодыя женщины склонили улыбающіяся, ласковыя лица къ зыбкой колыбелькѣ; шумѣлъ за дверями Джонъ, хлопалъ, топалъ, нукалъ, прукалъ, ворчалъ, хохоталъ, потомъ входилъ, большой, мохнатый, некрасивый, милый, распутывалъ на себѣ шарфы, снималъ мокрый цилиндръ, смѣялся глазами. И съ нимъ входило счастье любви. Очарованіе, начатое въ темнотѣ пролога, росло и крѣпло, дѣлаясь и болѣе властнымъ, и болѣе тонкимъ. Уже не два, три лица, такихъ разныхъ, но одинаковыхъ, единыхъ въ любви, склонялись надъ покачивающейся колыбелью, гдѣ лежитъ будущее. Потомъ показалась, завязывая нехитрый узелъ сказочной интриги, странно-прямая, не гнущаяся фигура неизвѣстнаго, и борода у него была умышленно-ненатуральная, больше похожая на бѣлую бахрому. А изъ подъ смѣшного цилиндра улыбались

горячіе, молодые глаза. Неувѣренно, шатко переступая слабыми ногами, чего-то стыдясь, чему-то въ себѣ тихо ухмыляясь, двигая безъ звука губами, пришелъ старый игрушечникъ, трогательный и жалкій, который хотѣлъ возвышающими обманами заслонить отъ слѣпыхъ глазъ дочери горькую, оскорбительную правду ея и своей жизни. Мелькнулъ надменный, скрипучій мистеръ Тэкльтонъ, — и всколыхнулись всѣ диккенсовскія воспоминанія, о Домби—отцѣ, еще о многихъ другихъ...

Ткань спектакля выплеталась все гуще и съ все болѣе отчетливымъ, прелестнымъ узоромъ и вовлекала въ себя вниманіе и душу зрителя, его ласковыя, сочувствующія или снисходительныя улыбки и его тихіе, задумчивые вздохи, его смѣхъ и слезы, его фантазію и мысль. «Свѣтлое умиленіе» — такъ опредѣлила мѣтко Любовь Гуревичъ основное душевное состояніе зрителя «Сверчка». Умиленіе, «побѣждая страшный бредъ современности, вселяетъ въ сердце надежду». При томъ это умиленіе было не только моральной, но и эстетической природы. «На этой крошечной сценѣ, не отдѣленной даже рампою отъ тѣснаго круга зрителей, проживаются настоящія жизни, — писалъ, оцѣнивая «Сверчка», А. Койранскій, — совершаются въ сценическомъ движеніи настоящія судьбы человѣческія, льются настоящія слезы». И все-таки весь спектакль протекаетъ въ мягкомъ художественномъ любованіи, въ волненіи красотою.



„Джонъ“. Браво М-r Тэкльтонъ! очень хорошо... Дѣйствіе IV (послѣдняя сцена).

Джонъ — Г. М. Хмара; Тэкльтонъ — Е. Б. Вахтанговъ; Берта — В. В. Соловьева; Калебъ — М. А. Чеховъ; Тилли — М. А. Успенская; Малютка — М. А. Дурасова; Мей — А. В. Ребикова; Эдуардъ — Д. А. Зейландъ.

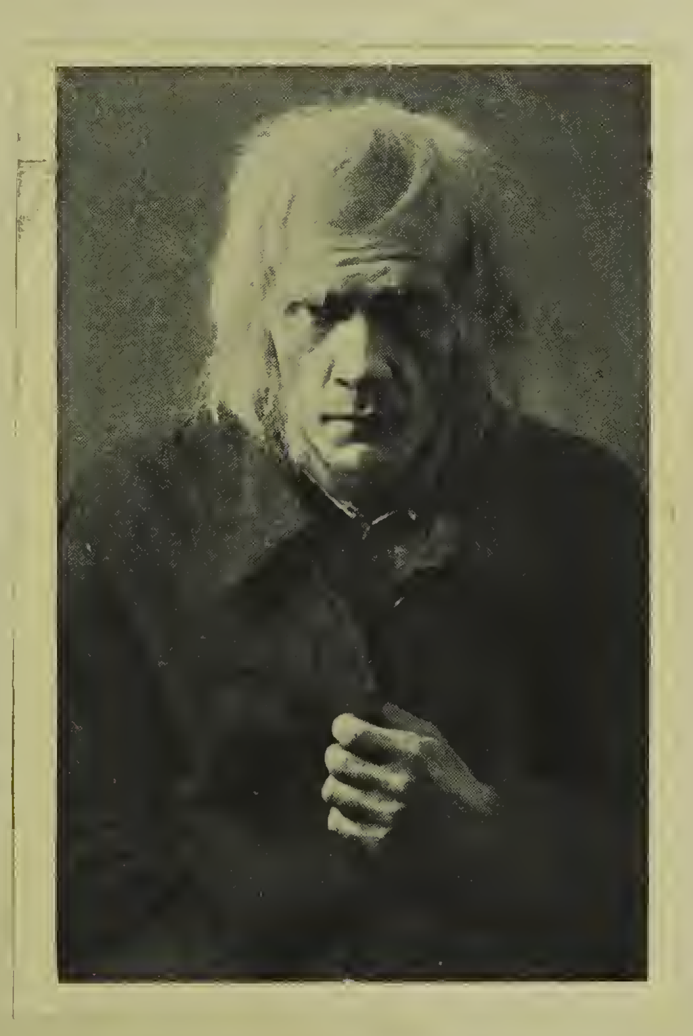
Потому-что весь спектакль былъ богатъ не только правдою чувствъ, но еще и правдою стиля, гармонiею законченной формы. Стиль — наивность и трогательность, добродушiе и юморъ. Стиль ни разу не нарушенъ, гармонiя не разстроена никакою выпирающею правдою. Здѣсь — искусство, ставшее жизнью, но и жизнь, ставшая искусствомъ. Это-то въ своей совокупности и давало громадное очарованiе, отпускало со спектакля всѣхъ его зрителей и растроганными, и обрадованными до слёзъ.



IV.

Сколько разъ говорили про Художественный театръ, что онъ — Прокрустово ложе для актерскихъ талантовъ, и про Студію — что она фабрика манекеновъ по рецепту Станиславскаго. Но каждый разъ, какъ попадаютъ на эту «фабрику» манекеновъ, уносятъ оттуда самыя трепетныя впечатлѣнія и взволнованныя, омытыя, умиленныя чувства. Неужели ихъ способны давать бездушные, скучные манекены, поддергиваемые за ниточку ловкими пальцами режиссера?.. Пока Художественный театръ укоряли въ «избіеніи младенцевъ», въ вывариваніи талантовъ, онъ осторожно и бережно готовилъ дѣтей на смѣну старѣющимъ отцамъ, готовилъ себѣ молодую труппу. И въ вечеръ 24-го ноября, когда запѣлъ «Сверчокъ», мы могли видѣть уже настоящую труппу, и очень богатую индивидуальностями, и очень слаженную, знающую, что такое — художественное единство спектакля, и какъ достигается общій ладъ и строй или, говоря ходовымъ словомъ изъ театральнаго лексикона,—ансамбль. Я и тогда писалъ, сейчасъ послѣ перваго спектакля «Сверчка», и теперь думаю, недавно просмотрѣвъ послѣдній его спектакль: властно взяли въ плѣнъ зрителя не только общая слаженность, но и актерскіе таланты.

Въ первые спектакли играли: Джона Пирибингля — Г. М. Хмара, мистриссъ Мэри Пирибингль—М. К. Дурасова, Тэкльтона — Е. Б. Вахтанговъ, Калеба Плёммера—М. А. Чеховъ, слѣпую Берту—В. В. Соловьева, незнакомца, который — сынъ Калеба и братъ Берты, — С. В. Поповъ, мистриссъ Фильдингъ—Н. Н. Бромлей, красавицу Мей—А. В. Ребикова, служанку Тилли Слоубой—В. А. Успенская, фею Сверчка—С. В. Гіацинтова, слугу Тэкльтона—Д. А. Зеландъ. «Отъ автора» читалъ режиссеръ спектакля Б. М. Сушкевичъ. Чтобы исчерпать программу и сохранить всѣ



„Калебъ“. А. Д. Поповъ.



„Эдуардъ“. Д. А. Зейландъ.

имена, нужно прибавить: помощникъ режиссера—С. И. Хачатуровъ; декораціи художниковъ М. В. Либакова и П. Г. Узунова; музыка — Н. Н. Рахманова.

«Сверчокъ», разъ сыгранный и возбудившій громадный, неутолимый интересъ къ себѣ, уже не выбывалъ изъ студійскаго репертуара и былъ въ немъ доминирующимъ; до лѣта 1918 г. былъ сыгранъ 286 разъ. Конечно, афиша исполнителей частично мѣнялась. Только Джономъ Пирибингль всегда былъ Хмара, Тэкльтона неизмѣнно игралъ Вахтанговъ (лишь въ весьма немногихъ спектакляхъ замѣнилъ его Сушкевичъ) и Тилли—Успенская (въ немногихъ спектакляхъ—Гіацинтова). Этихъ трехъ коренныхъ исполнителей я видѣлъ и въ послѣдній, до составленія настоящаго очерка, спектакль «Сверчка», въ іюнѣ 1918 г. Мэри въ перемежку съ Дурасовой стала играть Гіацинтова, да еще случайно сыграла Хофгорнъ. Калеба играли: кромѣ Чехова Сушкевичъ, А. Поповъ, Колинъ; Берту — Соловьева и Бакланова; незнакомца — Бакшеевъ, Гейротъ, Зеландъ, Вырубовъ; миссисъ Фильдингъ — кромѣ Бромлей, еще Дейкунъ; Мей — Орлова, фею-Сверчка — Бакланова, Пыжова.

Вотъ — исчерпывающій составъ всѣхъ участниковъ «Сверчка» въ его 286 спектакляхъ (считая и петроградскіе).

Я видѣлъ не всѣхъ. Но видѣлъ почти всѣхъ интересныхъ, существенныхъ. И почти всѣ они принадлежали первоначальному составу. Потому, упомянувъ

о смѣнахъ, сохранивъ ихъ именной слѣдъ, говорить буду почти исключительно о первомъ спектаклѣ и его герояхъ. Изъ нихъ-же первые — Чеховъ-Калебъ и Дурасова-«малютка».



„Эдуардъ". А. А. Гейротъ.

Уже приходилось выше обозначать Чехова. Яркій, мягкій талантъ, правдивый и оригинальный, значительный, но скромный, не пыжащійся. Я не знаю, есть-ли такое амплуа или такой закулисный терминъ: лирическій комикъ. Къ молодому Чехову такое обозначеніе очень бы подходило, обозначало его двойную актерскую сущность, какъ она успѣла выразиться въ немногіе годы его только еще разгорающейся сценической жизни. Изъ большихъ русскихъ актеровъ былого, поскольку сохранены ихъ образы и ихъ артистическія индивидуальности мемуарами и старыми рецензіями, Чеховъ, представляется мнѣ, ближе всего подходить къ Мартынову. Можетъ быть, потому, что Мартыновъ, какъ говоритъ его біографъ Н. Долговъ, былъ какъ-бы предчувствіемъ актера для Чеховскаго театра. Лирикою и комизмомъ, лирическимъ комизмомъ окрашено все, игравшееся М. Чеховымъ. Въ Калебѣ обѣ стороны были сгущены чрезвычайно. И это было не сосуществованіе, не соединеніе двухъ чертъ, но неразъединимое, какъ-бы химическое ихъ смѣшеніе, сліяніе въ одно. Была великолѣпна, и оригинально-характерна, и умилительно-трогательна, внѣшность. Но она была не придуманная, она вся выросла, легко и вольно, изъ правдивыхъ чувствъ, изъ движеній души, внутреннихъ переживаній. Это былъ не гримъ, не театральная маска,—это само прибавилось въ творческомъ процессѣ къ «психологіи», какъ сами изъ нея вышли и подобрались всякіе жесты, иногда—причудливые, всегда вѣрные, потому что—не придуманы, всякія, иногда—неожиданныя, всегда живыя, правдивыя интонаціи и модуляція старческаго голоса. Я уже говорилъ раньше: Слегка знакомое было тутъ. Вспоминался Чеховскій-же Кобусъ изъ «Гибели Надежды». Но это касается лишь внѣшности.

«Нищій духомъ» въ Евангельскомъ смыслѣ—таковъ Чеховскій Калебъ. И это было великолѣпно сохранено и выражено на всемъ протяженіи спектакля.

«Проникновеніе, съ которымъ играетъ Чеховъ жалкаго, хрупкаго, изъ послѣднихъ силъ старающагося угодить дочери старца,—настоящее *художественное чудо,*»—писалъ объ этомъ исполненіи Александръ Бенуа. «Превосходно играетъ эту роль молодой артистъ Чеховъ — значится въ другомъ отзывѣ, Л. Гуревичъ,—*съ силою настоящаго творческаго* таланта и съ хватающею за душу искренностью». И при этомъ «жалкій и убогій, близкій къ безумію Племмеръ самъ кажется какимъ-то фантастическимъ, сказочнымъ существомъ». «Роль сыграна *съ огромною внутреннею правдивостью,* съ чуткимъ проникновеніемъ и глубочайшимъ волненіемъ» (Ю. Соболевъ); «фигура игрушечника Калеба, созданная М. А. Чеховымъ, навсегда будетъ принадлежать къ одной изъ моихъ самыхъ трогательныхъ *жизненныхъ* встрѣчъ» (А. Койранскій); задача изобразить Калеба «была выполнена г. Чеховымъ изумительно-ярко и до мельчайшихъ деталей правдиво» (В. Чарскій); «великолѣпный, *траги-свѣтлый* образъ далъ Чеховъ; сцена признанія въ томъ, что онъ измѣнилъ правдѣ, что его глаза, которымъ вѣрила его дочь, какъ своимъ, обманули ее, слѣпую, вышла у Чехова не только трогательной, вызывающей слезы, — нѣтъ, она захватила, произвела такое сильное впечатлѣніе, какого мнѣ давно въ театрѣ наблюдать не приходилось» (Н. Ю. Ж. въ «Нов. Вр.»).

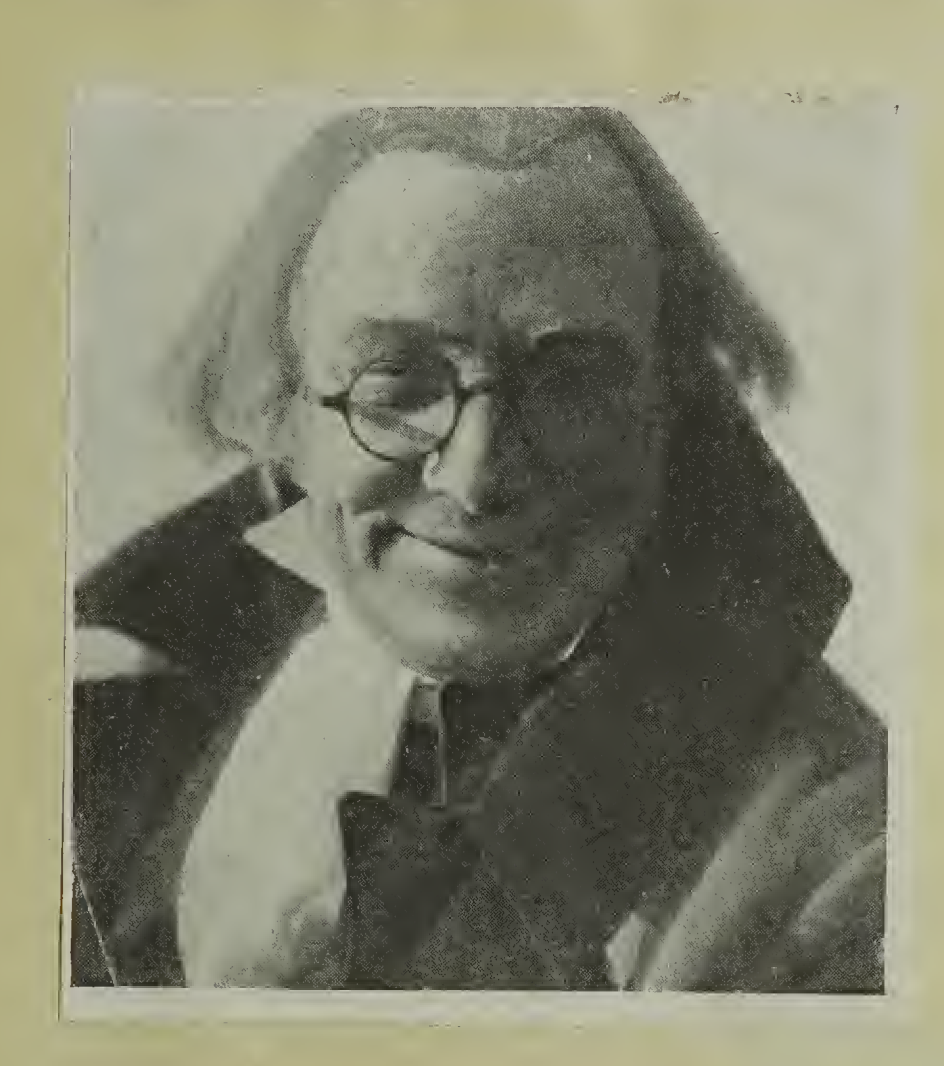


„Эдуардъ". С. В. Поповъ.

Цѣлый букетъ отзывовъ. Исходятъ они отъ авторовъ самыхъ различныхъ, — разныхъ вкусовъ и разныхъ символовъ эстетической вѣры. И всѣ совпадаютъ. Лишь у Homo Novus'а, который — псевдонимъ самаго яраго, неугомоннаго противника Художественнаго театра и всего, ему близкаго, —



Мэри Пирибингль — М. А. Дурасова



„Чтецъ". И. В. Лазаревъ.

для Чеховскаго Калеба, являющагося въ глазахъ А. Бенуа настоящимъ «художественнымъ чудомъ», — не нашлось никакой иной аттестаціи кромѣ ворчливыхъ словъ: «исполнитель роли Калеба, г. Чеховъ, представлялъ съ удивительною настойчивостью одну и туже черту старика, разлагающагося отъ ветхости и старости». Нѣжное благоуханіе, красота душевная «разлагающагося старика», тонкія излученія чувствъ, возвышающая природа обмана, на которомъ Калебъ строитъ свое поведеніе,—все это, вся романтика тихаго образа остались какъ-будто незамѣченными, не почувствованными. Нѣтъ болѣе слѣпого, чѣмъ тотъ, который не желаетъ видѣть. Это бываетъ иногда вѣрно и про театральныхъ критиковъ...

Все обѣщаетъ въ М. Чеховѣ сценическаго художника крупнаго масштаба и тонкой прелести, который достойно продолжитъ лучшую артистическую линію Художественнаго театра. Сбудется-ли это обѣщаніе? Во всякомъ случаѣ то, что Чеховымъ сыграно послѣ Калеба и Кобуса, обнадеживаетъ на отвѣтъ утвердительный. Я имѣю въ виду отчасти Епиходова, въ роли котораго въ «Вишневомъ саду» Чеховъ на время смѣнялъ перваго, замѣчательнаго создателя этой роли, И. М. Москвина, главнымъ-же образомъ — роль Фрезера въ «Потопѣ» Бергера. Это—популярнѣйшій послѣ «Сверчка» спектакль Студіи, съ 18-го декабря 1913 г., когда былъ впервые показанъ, сыгранный 172 раза. М. Чехову пришлось тутъ изображать маленькую, гаденькую душонку, алчнаго труса, жалкаго неудачника, дѣлающагося вызывающе-наглымъ при первомъ же проблескѣ удачи. Подъ угрозою гибели при потопѣ въ этомъ «зайцѣ» и даже



„Чтецъ". Н. Ф. Колинъ.

сводникѣ заговорило лучшее, что есть въ каждомъ человѣкѣ, только лежитъ подъ спудомъ, на днѣ, занесено всякимъ иломъ. Это пробужденіе лучшаго человѣка было показано Чеховымъ съ очень большою силою и съ глубокою трогательностью, при чемъ артистъ, ригористъ трезвой правды, не прибѣгъ ни къ какимъ украшеніямъ, ни къ какимъ сентиментальнымъ подмалёвкамъ и подтушовкамъ, не пробовалъ приподняться на цыпочки для увеличенія роста Фрезера. Жилъ онъ просто, только правдиво, предоставляя правдѣ излучить красоту. Вдругъ появились у Фрезера какіе-то новые, раньше не бывшіе, жесты, новыя, раньше не слышныя, интонаціи. Потопъ кончился, великая опасность миновала, отошла отъ бара. У всѣхъ камень скатился. И такъ-же правдиво, просто, но своеобразно и во многихъ деталяхъ неожиданно, былъ показанъ М. Чеховымъ новый поворотъ, отъ краткаго просвѣтленія назадъ къ старому, гаденькому, назадъ къ прежнимъ стихіямъ. Снова вылупилось все это хитрое смѣшеніе приниженности и надменности, трусости и наглости.

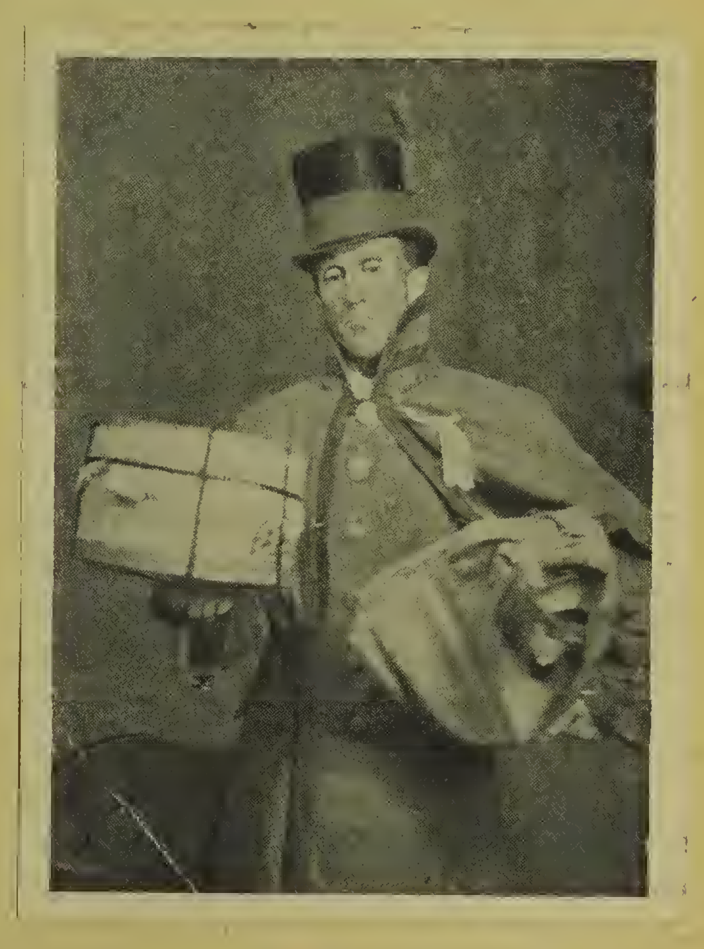
Въ «Потопѣ» молодой актеръ былъ настоящимъ мастеромъ театра. И я хочу вѣрить, что такимъ онъ пребудетъ, раскрываясь все полнѣе и очаровательнѣе, что ничто не сумѣетъ свести его съ этого пути, и разрывы со сценою будутъ только случайностями, не болѣе, чѣмъ какіе-то мимолётные капризные эпизоды. Русская драматургія горда именемъ Чехова. Кто знаетъ, можетъ быть и русская сцена, актерская сторона театральнаго цѣлаго, также будетъ еще гордиться тѣмъ-же именемъ Чехова.

Въ роли стараго игрушечника Племмера зрители перваго «Сверчка» увидали исполнителя знакомаго, съ которымъ уже ассоціировались пріятныя, радующія театральныя воспоминанія, исполнителя съ «прошлымъ». Въ роли Мэри Пирибингель зрители увидѣли совсѣмъ незнакомую исполнительницу; въ программѣ противъ этой роли прочли имя, раньше не попадавшееся. И отъ неожиданности еще сильнѣе

были впечатлѣніе и радость, что объявился новый талантъ. А Дурасова—Мэри Пирибингль,—это было «объявленіе» истиннаго театральнаго дарованія. Не «чеканъ безнадежной, станиславско-художественной рутины» сказался въ этой юной, волнующей исполнительницѣ, какъ писалъ «принципіальный врагъ» Станиславскаго, но «очарованіе искренности, простоты, душевной подвижности и чуткости», какъ писалъ про то-же исполненіе другой петроградскій театральный критикъ, не ущемленный принципіальной враждою, свободный отъ ея гипноза. Тому, какъ студійка Дурасова передавала всю сложность чувствъ «малютки», и ея счастье, и ея обиду, ея нѣжность жены, матери, друга, человѣка— право, всему этому, всей вѣрности и нѣжности выраженій могла-бы позавидовать и актриса съ большимъ, устоявшимся именемъ. Такъ все это было просто и, вмѣстѣ, глубоко, такъ все это было трепетно и, вмѣстѣ, характерно, столько было въ этомъ и жизни, и стиля. Я думаю, всѣ въ зрительной залѣ умиленно любили маленькую женщину въ зеленомъ платьѣ и бѣлой косыночкѣ, звучали съ нею въ униссонъ. Совсѣмъ особыя, рѣдкостно-радостныя слезы подступали у меня къ горлу въ послѣднихъ сценахъ Мэри Пирибингль. Думаю, не у меня одного, — у громаднаго большинства въ зрительной залѣ.

Кое-что было Дурасовой сыграно еще робко, безъ увѣренности, «перстами робкихъ ученицъ». Но съ полною готовностью предпочтешь ихъ самой изощренной сценической опытности, когда рядомъ съ ними — такая правда и ясность чувствъ и ихъ выраженій на театрѣ, когда бьетъ чарующимъ ключемъ поэзія, и весь образъ пропитанъ весеннимъ ароматомъ, иногда сгущающимся, никогда не расточающимся.

«Можетъ быть, на небосклонѣ Художественнаго театра занимается новая звѣзда,—писалъ я въ «Театрѣ и Искусствѣ» послѣ «Сверчка», — потому что только наличность настоящаго сценическаго дарованія могла дать такое впечатлѣніе, могла позволить юной актрисѣ быть и такой простой, и такой искренней, и такой трогательной, и такой тонкой въ от-



„Слуга Тэкльтона". Д. А. Зейландъ.

„Слуга Тэкльтона". А. И. Чебанъ.

тѣнкахъ чувствъ и въ обрисовкѣ характера». Вѣрна-ли была сдѣланная мною догадка? Или ждетъ разочарованіе? Послѣ «Сверчка» я видѣлъ Дурасову въ новой роли лишь одинъ разъ; да, кажется, другихъ новыхъ ролей у нея и не было: въ Мэри «въ Пирѣ во время чумы». Искренно и трогательно передавала она маленькую пушкинскую роль. Но это исполненіе не давало основаній сказать, — сбываются, или меркнутъ надежды, возбужденныя «малюткой» изъ «Сверчка», что «можетъ быть, занимается новая звѣзда».

Было нѣсколько сбивчивѣе, чѣмъ отъ Калеба и Мэри, впечатлѣніе отъ мистера Тэкльтона г. Вахтангова. И потому была еще бо́льшая пестрота въ оцѣнкахъ и газетныхъ отзывахъ. Нѣкоторые критики, и не изъ категоріи «принципіально враждебныхъ», замѣтили больше всего «угловатые контуры теоріи»; другіе «деревянность» Тэкльтона приписали его сценическому изобразителю, ему поставили на счетъ. Вѣрно лишь то, что по началу, въ первыхъ спектакляхъ «Сверчка», исполненіе шло не очень ровно, гладко; не все было въ немъ улажено, приведено въ полную и «легкую» гармонію. Я видѣлъ Тэкльтона и позднѣе. Тогда ужъ и эта гармонія и легкость были добыты, тогда сценическая характеристика улеглась стройно и уютно. Но и въ первые спектакли все намѣтилось вѣрно, выразительно и интересно. Главное, Тэкльтонъ г. Вахтангова былъ одинъ изъ диккенсовской кунсткамеры, одинъ изъ диккенсовскихъ чудаковъ. Былъ отличный гриммъ, лишь въ нужную мѣру подчеркнутый, въ вѣрномъ соотвѣтствіи стилю пьесы и спектакля. Были отличныя детали и интонаціи. И былъ цѣльный, крѣпко запоминающійся образъ — диккенсовскій, въ атмосферѣ Диккенсовскаго юмора. «Не то сказочно-ожившая картинка, не то странный сонъ, какіе снились намъ въ дѣтствѣ послѣ долгаго чтенія диккенсовскихъ вещей», — говорилъ одинъ изъ критиковъ по поводу сцены ужина

въ уголкѣ тѣсной игрушечной мастерской передъ предполагавшейся свадьбой мистера Тэкльтона и красавицы Мей. Больше всего это относится къ самому Тэкльтону, какимъ онъ вышелъ у Вахтангова.

Брызги изъ потока «плѣнительной доброты», который течетъ въ «Сверчкѣ», попали и въ деревянно-выпяченную грудь Тэкльтона, растопили живущія въ ней холодныя чувства, разложили надменность, обнажили человѣчность. Все это пережилъ исполнитель роли и сумѣлъ передать убѣдительно. Пережилъ и передалъ правдиво и просто, выразительно и характерно, заставивъ и Тэкльтона служить общей цѣли спектакля — свѣтлому умиленію, преображенію черезъ него темнѣющей, леденѣющей, ожесточающейся души.



М. В. Либаковъ.
Художникъ Студіи.

Этой общей цѣли служили всѣ въ спектаклѣ, и болѣе, и менѣе даровитые или искусные. Всѣ были проникнуты этимъ общимъ настроеніемъ свѣтлаго умиленія и примиренія, и каждый помогалъ сообщить его зрителю, раскрыть его слухъ для голоса феи-Сверчка. Пожалуй, у талантливаго г. Хмары, изображавшаго съ сердечною теплотою Джона, была нѣкоторая звуковая и мимическая перетруженность исполненія и нѣкоторая театральность въ неповоротливости, мѣшковатости, въ слишкомъ крупныхъ растянутыхъ улыбкахъ, въ нахмуренности. Пожалуй, иногда простоватость служанки Тилли получала у г-жи Успенской нѣкоторое жанровое преувеличеніе, подчеркнутую внѣшнюю выразительность, и рядомъ съ очень

счастливымъ,—жизненнымъ и неожиданнымъ—попадалась только рискованная ужимка. Пожалуй, слѣпая Берта г-жи Соловьевой не вездѣ достигала вершинъ трогательности, и вся она была меньше, чѣмъ можно-бы, осѣнена прелестью тихаго страданія, ореоломъ изъ «милліона терзаній».

Сказать, что спектакль «Сверчка» былъ или сталъ tractu temporis совершеннымъ, безупречнымъ во всѣхъ своихъ частяхъ, въ каждомъ своемъ моментѣ,—это было-бы только преувеличеніемъ, комплиментомъ. Но будетъ только правдою сказать: всякія несовершенства и недочеты въ отдѣльныхъ исполненіяхъ,—они тонули въ прелести цѣлаго, они заслонялись отъ вниманія, обращались въ незначительныя, общимъ настроеніемъ выше отмѣченнымъ, такимъ цѣльнымъ, полнымъ, властнымъ. А это настроеніе, эта атмосфера были добыты вѣрно поставленною цѣлью и художественнымъ усердіемъ и добросовѣстностью въ ея достиженіи.

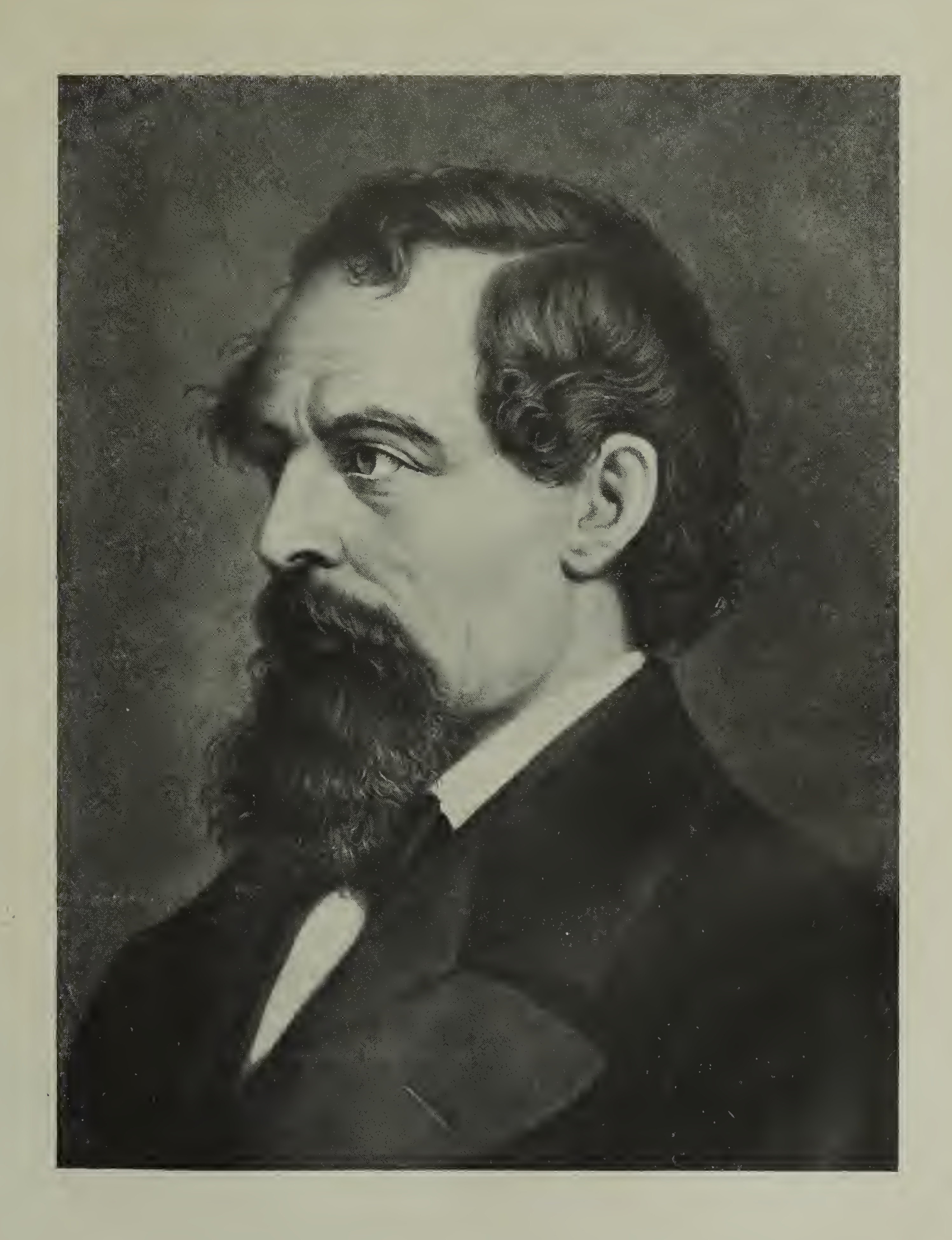
Вотъ что доставило такой успѣхъ, такую популярность, такую любовь «Сверчку на печи», черезъ него—и всей работѣ Студіи.

Мода-ли гонитъ москвичей и пріѣзжихъ въ Студію, заставляетъ, вотъ уже четыре сезона, такъ добиваться билета? Конечно, мода соучаствуетъ въ каждомъ театральномъ успѣхѣ, она есть спутникъ или вульгарное выраженіе создающей его силы. Но она сама—не сила. Эта сила глубоко заложена въ самомъ спектаклѣ,—въ его нѣжной правдѣ, въ его художественной значительности, въ его очищающей чистотѣ и обаятельности. А это чистое золото театра—оно добыто счастливымъ сочетаніемъ актерскаго таланта и правильнаго сценическаго метода.

Грядущія судьбы,—кому онѣ вѣдомы? Но какъ-бы онѣ ни сложились,—спектакль «Сверчка» въ Студіи прочно останется въ памяти и въ театральной исторіи, какъ одна изъ счастливыхъ и обѣщающихъ ея минутъ.

Н. Эфросъ.





ЧАРЛЬЗЪ ДИККЕНСЪ.

ЧАРЛЬЗЪ ДИККЕНСЪ.

„СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ“.

РАЗСКАЗЪ.

Инсценированъ для Студіи М. Х. Т.

Б. М. С.

Красочные эскизы декорацій I-го и II-го акта
и эскизы костюмовъ къ „Сверчку на печи“,
работы художника студіи
М. В. ЛИБАКОВА.

„СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ".

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

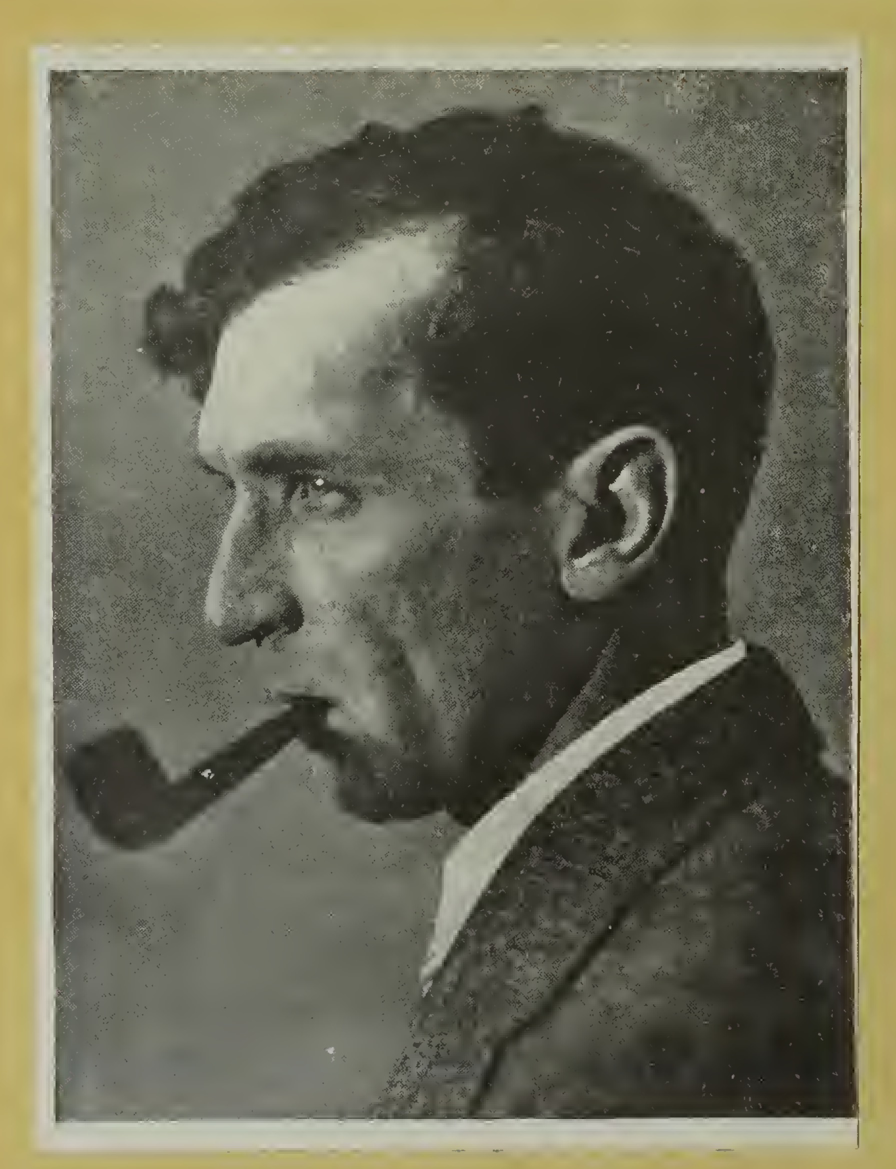
Отъ автора	Б. М. Сушкевичъ.
Джонъ Пирибингль — Извозчикъ	Г. М. Хмара.
Мистрисъ Мэри Пирибингль, его жена . . .	М. А. Дурасова.
Тэкльтонъ — игрушечный фабрикантъ	Е. Б. Вахтанговъ.
Калебъ Племмеръ, игрушечный мастеръ . . .	М. А. Чеховъ.
Берта, его дочь	В. В. Соловьева.
Незнакомецъ	С. В. Поповъ.
Мистрисъ Фильдингъ	Н. Н. Бромлей.
Мей, ея дочь, невѣста Тэкльтона	А. В. Ребикова.
Тилли Слоубой, служанка Пирибингль	М. А. Успенская.
Фея — сверчокъ	С. В. Гіацинтова.
Слуга Тэкльтона	Д. А. Зеландъ.

КАРТИНА ПЕРВАЯ.

Въ темнотѣ начинаются на сценѣ звуки: сначала—кипящаго чайника, потомъ сверчка; присоединяется музыка, которая съ началомъ словъ чтеца понемногу сходитъ на нѣтъ.

Чтецъ. Началъ Чайникъ. Пусть мистрисъ Пирибингль толкуетъ, что хочетъ. Я и слушать не хочу. Мнѣ лучше знать и я вамъ говорю: чайникъ и чайникъ. Чайникъ началъ за цѣлыхъ пять минутъ до того, какъ чирикнулъ счерчокъ—ровно за пять минутъ по маленькимъ голландскимъ часамъ, что въ углу, налѣво отъ камина. Да, наконецъ, я вовсе не упрямъ отъ природы. Всякій это знаетъ. И я ни за что-бы не позволилъ себѣ оспаривать мнѣніе мистрисъ Пирибингль, не будь я увѣренъ въ своей правотѣ. Никогда и ни подъ какимъ видомъ. Но вѣдь тутъ весь вопросъ только въ фактѣ. А фактъ именно тотъ, что началъ чайникъ по крайней мѣрѣ за пять минутъ до того, какъ сверчокъ подалъ признаки жизни,—по крайней мѣрѣ за пять. Заспорьте со мною, и я скажу—за десять. Дайте мнѣ разсказать, какъ все было. Дѣло

было въ сумерки. День стоялъ сырой и холодный. Мистрисъ Пирибингль взяла чайникъ и отправилась наливать его изъ кадки во дворѣ. Вернувшись въ комнату, она сняла башмаки и поставила чайникъ на огонь. Сначала чайникъ велъ себя пренесносно. Задорно подбоченившись ручкой, онъ съ дерзкой насмѣшкой поставилъ свой носъ прямо на мистрисъ Пирибингль, какъ будто говорилъ: «Не закиплю. Ни за что не закиплю—хоть вы меня рѣжьте». Но, отогрѣвшись на огонькѣ, онъ пришелъ мало по малу въ пріятно-сантиментальное настроеніе и не въ силахъ удержаться отъ подступавшаго ему къ горлу самодовольнаго бульканья, началъ изрѣдка всхрапывать носикомъ, убивая, впрочемъ, эти порывы въ самомъ зародышѣ, какъ будто онъ не совсѣмъ еще рѣшился разстаться со своей ипохондріей и стать обыкновеннымъ, простымъ веселымъ малымъ. Но послѣ двухъ или трехъ попытокъ задавить въ себѣ похвальное чувство общительности, онъ откинулъ, наконецъ, всякую сдержанность и затянулъ такую забористую, веселую пѣсню, какія, навѣрно, и неснились какому-нибудь плаксивому дураку — соловью. Славная эта была пѣсенка, а главное, необыкновенно простая. Вы понимали рѣшительно все до послѣдней нотки — совсѣмъ какъ печатную книгу. Да что я. Гораздо лучше многихъ книгъ *(начинается музыка — мелодія чайника)*. Чайникъ пѣлъ. Ночь темная, дорога темная и усыпана сгнившими листьями. Надъ головой сѣрый туманъ, подъ ногами слякоть и грязь. Хмурое небо ничѣмъ не радуетъ взоръ;



П. Г. Узуновъ.
Художникъ Студіи.

только на западѣ—темно-багровая полоса: это солнце и вѣтеръ зажгли облака. Разсердились, зачѣмъ они принесли на землю такую погоду. Широкое открытое поле стелется одной сплошной черной пеленой. Верстовые столбы обмерзли, дорогу размѣсило: ни ледъ, ни вода, ни то, ни се,—ничего нельзя разобрать. Но пусть. Онъ ѣдетъ, все-таки ѣдетъ, ѣдетъ. *(Въ музыкѣ—мелодія сверчка).*



С. И. Хачатуровъ.
Пом. режиссера Студіи.

И вотъ только здѣсь подхватилъ сверчокъ, правда, такъ громко, точно цѣлый хоръ. Чайникъ кончалъ свое соло, онъ старался изо всѣхъ силъ, но сверчокъ все-таки пересилилъ; взялъ первый голосъ и удержалъ его за собой. *(Музыка сходитъ на нѣтъ).* Чайникъ, очевидно, не хотѣлъ понять, что сверчокъ затмилъ его своимъ пѣніемъ, въ этомъ была его слабая сторона. Началась настоящая скачка на призъ. Сверчокъ на цѣлую милю впереди. Чайникъ старается догнать и гудитъ, какъ огромный волчокъ. Сверчокъ завернулъ за уголъ... Чайникъ не сбавляетъ шагу и не думаетъ уступать.. Сверчокъ наддаетъ ходу. Чайникъ не торопится, но и не отстаетъ. Сверчокъ рѣшительно намѣренъ уничтожить противника... Чайникъ не намѣренъ сдаваться... Оба голоса перепутались, смѣшались въ этой отчаянной скачкѣ, нельзя рѣшить хотя бы съ приблизительной точностью, чей, который. Достовѣрно одно: чайникъ и сверчокъ какимъ-то таинственнымъ, имъ однимъ извѣстнымъ, путемъ сошлись въ одномъ желаніи: *(Начинается 3-й номеръ музыки)* въ одинъ и тотъ же моментъ оба они передали свою веселую призывную пѣсенку длинному лучу отъ свѣчи и послали ее съ нимъ за окно на темную дорогу. Проворный лучъ упалъ тамъ на одного человѣка, подъѣзжавшаго въ эту минуту къ освѣщенному домику, и во мгновеніе ока пересказалъ ему всю суть, прокричавъ: «Добро пожаловать. Сворачивай домой, другъ любезный».

(Музыка прекращается).

ЗАНАВѢСЪ.

На сценѣ М-съ Пирибингль (Малютка) и Тилли Слоубой, склонившіяся надъ колыбелью съ ребенкомъ. За сценой слышны бубенчики подъѣзжающаго экипажа, неясные голоса. Въ дверяхъ показывается Джонъ. М-съ Пирибингль идетъ къ нему навстрѣчу съ ребенкомъ на рукахъ.

I. Джонъ, М-съ Пирибингль, Слоубой.

М-съ Пирибингль *(Малютка)*. Ай, ай Джонъ, въ какомъ ты видѣ. Посмотри, на что ты похожъ.

Джонъ Пирибингль. Правда твоя, Малютка, правда твоя, да, видишь-ли, дѣло-то такое: погода, нельзя сказать, чтобы совсѣмъ лѣтняя, такъ оно и не удивительно.

М-съ Пирибингль. Пожалуйста, Джонъ, не зови меня Малюткой, я этого не люблю.

Джонъ. А кто-же, какъ не малютка. Малютка—да еще и съ малю... Нѣтъ, лучше не скажу, а то, пожалуй, не выйдетъ. А знаешь-ли, я вѣдь чуть-чуть не сострилъ; положительно, я былъ на волосокъ отъ того, чтобы сострить.

М-съ Пирибингль. Ну, Джонъ, скажи правду: развѣ онъ не хорошенькій. Посмотри, какъ мило онъ спитъ.



Н. Н. Рахмановъ.
Авторъ музыки къ „Сверчку на печи".

Джонъ. Очень мило. Удивительно мило. И онъ всегда, кажется, спитъ.

М-съ Пирибингль. Да нѣтъ же, Джонъ. Христосъ съ тобой, что ты только говоришь.

Джонъ. А — а... А я думалъ, у него глаза всегда закрыты... Эге. Это что.

М-съ Пирибингль. Богъ ты мой, Джонъ. Какъ ты пугаешь людей.

Джонъ. Да, посмотри ты на него. Развѣ ему хорошо, что онъ ихъ такъ страшно ворочаетъ. Видишь. Видишь, какъ онъ мигаетъ обоими заразъ. А ротъ? Что онъ выдѣлываетъ со ртомъ. Зачѣмъ онъ его такъ разѣваетъ — ни дать, ни взять, золотая рыбка.

М-съ Пирибингль. Ты не достоинъ быть отцомъ — вотъ что я тебѣ скажу. Впрочемъ, гдѣ тебѣ знать, дурачекъ, отчего часто безпокоятся дѣти. Дѣтскія болѣзни — мудреная штука; ты и названій то ихъ не запомнишь.



„Сверчокъ на печи“. Эскизъ декораціи II-го дѣйствія.

Джонъ. Не запомню, Малютка; это вѣрно, что не запомню. Это не моего ума дѣло, и ничего этого не знаю. А вотъ что нынче меня здорово потрепалъ вѣтеръ, такъ это я твердо знаю. Самый мерзкій вѣтеръ, сѣверо-восточный, и всю дорогу до самаго дома дулъ прямо въ лицо.

М-съ Пирибингль. Ахъ ты мой бѣдный старикъ. Вѣдь и вправду сѣверо-восточный. Тилли, возьми драгоцѣннаго крошку, пока я помогу Джону разобрать посылки и напою его чаемъ. У—у, душечка, мой маленькій. Такъ бы все и цѣловала его. Возьми его, Тилли, пока я его не задушила. Погоди чуточку: вотъ только приготовлю чай и тогда мигомъ помогу тебѣ разобраться. Увидишь, какъ примусь за работу, что твоя пчелка. «Пчелка цѣлый день хлопочетъ» и такъ далѣе. Помнишь. Навѣрно ты училъ «Пчелку», когда былъ въ школѣ, Джонъ.

Джонъ. Учить-то училъ, да нельзя сказать, чтобы выучилъ. Одинъ разъ, правда, чуть было не выучилъ, да бросилъ: все равно у меня-бы не вышло.

М-съ Пирибингль. Чуть было не выучилъ. Ахъ ты, мой милый, глупенькій старикашка. *(Джонъ ушелъ).* Иди, Джонъ. Готово. Вотъ тебѣ чай. Вотъ окорокъ, почти одна кость, да ничего, еще можно кое-что наскресть. Вотъ масло, хлѣбъ чудесный; смотри, какая славная корочка. Ну, кажется, все. А вотъ корзина для мелкихъ посылокъ, если у тебя онѣ есть.—Да, гдѣ же ты, Джонъ? Иди... не зѣвай Тилли: вѣдь этакъ можно ребенка и съ огнемъ уронить.

(Ушла на дворъ).

2. Тилли *(одна).* Развѣ можно драгоцѣнныя крошки въ огни уронить.

(Бьютъ часы съ кукушкой и музыкой).

М-съ Пирибингль *(за сценой).* Боксеръ, тубо, тубо, мой вѣрный песъ.

(Джонъ и М-съ Пирибингль вносятъ корзинку съ посылками).



Эскизъ костюма для „Джона Пирибингль“.



Эскизъ костюма для „Мистрисъ Фильдингъ“.

3. Джонъ, М-съ Пирибингль, Тилли.

Джонъ. Ишь ты, какъ онъ сегодня разошелся. Право, онъ, кажется, еще никогда такъ не распѣвалъ.

М-съ Пирибингль. Это къ добру, Джонъ. Онъ никогда не чирикаетъ зря. Вотъ увидишь, что онъ нагадаетъ намъ счастья... Счастливъ тотъ, у кого живетъ сверчокъ на печи. А знаешь-ли, Джонъ, когда я въ первый разъ услышала его веселый голосъ? Въ тотъ вечеръ, когда ты привезъ меня домой; когда ты привезъ меня сюда, въ мой новый домъ, какъ хозяйку. Вотъ уже скоро годъ, какъ это было. Ты помнишь, Джонъ.

Джонъ. Помню, еще бы не помнить.

М-съ Пирибингль. Его пѣсенка была мнѣ тогда такой радостной встрѣчей. Такъ она меня тогда ободрила; она такъ много сулила мнѣ въ будущемъ. Мнѣ казалось, она говоритъ: «Онъ будетъ добръ и ласковъ съ тобой; онъ знаетъ, какая ты молодая, и не разсчитываетъ найти разумную старую голову— на плечахъ своей сумасбродной маленькой жены», а я тогда такъ этого боялась, Джонъ. И сверчокъ сказалъ правду, Джонъ; ты всегда былъ самымъ лучшимъ, самымъ любящимъ изъ мужей. *(Начинаетъ разбирать посылки).* Твой домъ далъ мнѣ счастье, Джонъ, и я люблю за это сверчка.

Джонъ. Ну такъ и я его люблю, малютка, и я его люблю.

М-съ Пирибингль. Я люблю его за то, что столько разъ его слушала, за тѣ мысли, которыя подымала во мнѣ его безобразная пѣсенка. Сколько разъ въ сумерки, Джонъ, когда я чувствовала себя немного одинокой и грустной—прежде еще чѣмъ явился нашъ крошка и оживилъ весь домъ— сколько разъ, когда я бывало раздумаюсь о томъ, какъ ты останешься одинъ, если я умру, и какъ мнѣ будетъ грустно на томъ свѣтѣ, если я буду понимать, что ты остался одинъ, мой голубчикъ,—сколько разъ въ такія минуты его



Берта   В. В. Соловьева

пѣсенка напоминала мнѣ, что скоро, скоро я услышу другой дорогой голосокъ, и всѣ мои тревоги исчезали, какъ сонъ. Когда я боялась—я тогда боялась этого, Джонъ, вѣдь я была совсѣмъ молодая... Когда я боялась, что изъ насъ съ тобой можетъ выйти плохая пара, потому, что я была еще такая дѣвчонка, а ты по годамъ скорѣе годился мнѣ въ опекуны, чѣмъ въ мужья—когда я думала, что можетъ быть, несмотря на всѣ твои старанія, на самыя горячія твои молитвы, ты никогда не научишься любить меня такъ, какъ бы тебѣ хотѣлось—и тогда меня ободряла все та-же пѣсенка и давала мнѣ вѣру на будущее...

Джонъ. И я тоже. Но какъ это ты сейчасъ сказала, Малютка. Я старался научиться любить тебя. Какъ можешь ты это говорить. Да я научился любить тебя гораздо раньше, чѣмъ привелъ тебя сюда своей маленькой хозяйкой и повелительницей моего сверчка.

М-съ Пирбингль. Сегодня что-то немного, Джонъ, но я только что видѣла нѣсколько тюковъ на телѣжкѣ. Положимъ, съ тюками больше хлопотъ, но зато за нихъ хорошо платятъ, такъ что намъ не на что жаловаться. Правда. И потомъ, ты, навѣрное, роздалъ еще много посылокъ по дорогѣ.

Джонъ. О да, очень много.

М-съ Пирбингль. А что въ этой круглой коробкѣ, Батюшки. Джонъ. Да это свадебный пирогъ.

Джонъ. Что—что, да ужъ свадебный пирогъ отъ бабы не спрячешь. Мужчина ни за что бы не догадался, а баба — подсунь ты ей свадебный пирогъ въ ящикъ отъ чаю, въ боченокъ изъ-подъ маринованной сельди, подъ тюфякъ или въ другое неподходящее мѣсто, а ужъ она доищется, будь благонадеженъ.

Слоубой. Какъ это ихъ мамаши такъ ловко распознаютъ коробки, когда папаши привозятъ ихъ домой.

Джонъ. Да, это свадебный пирогъ; я заѣзжалъ за нимъ въ кондитерскую.


Эскизъ костюма для „Мистрисъ Пирибингль“.



Эскизъ костюма для „Калеба“.

Слоубой. Зайдутъ ли крошки въ кондитерскія за свадебными пирогами.

М-съ Пирибингль. И какой тяжелый. Сто фунтовъ, я думаю, вытянетъ. Кому это, Джонъ, и отъ кого.

Джонъ. Прочти надпись— вотъ тамъ на той сторонѣ.

М-съ Пирибингль. Какъ. Быть не можетъ, Джонъ.

Джонъ. Да, кто бы могъ это подумать.

М-съ Пирибингль. Неужели и вправду это онъ. Неужели это Греффъ и Тэкльтонъ, игрушечный мастеръ.

Джонъ. Онъ самый.

Слоубой. Неужели это и вправду они—Греффы и Теклътоны—игрушечные мастера.

М-съ Пирибингль. Такъ значитъ это сбудется-таки. Подумать только, Джонъ. Вѣдь мы съ ней были товарками по школѣ. Какой онъ старый и какъ не подходитъ къ ней, Джонъ. На сколько лѣтъ онъ старше тебя этотъ противный Греффъ и Тэкльтонъ.

Джонъ. А сколько я выпью нынче чаю, хотѣлъ бы я знать. На сколько чашекъ больше за одинъ присѣстъ, чѣмъ Греффъ и Тэкльтонъ выпиваетъ за четыре. Вотъ до ѣды я не жаденъ: ѣмъ я немного, но зато всегда съ удовольствіемъ. Малютка, Малютка. А чаю?

М-съ Пирибингль. Тутъ всѣ посылки, Джонъ. Тутъ всѣ посылки.

Джонъ. Всѣ. Ахъ, я... Что я надѣлалъ. Вѣдь я совсѣмъ забылъ про старика.

М-съ Пирибингль. Про какого старика.?

Джонъ. Да тамъ, въ телѣжкѣ. Когда я заглядывалъ къ нему въ послѣдній разъ, онъ спалъ, зарывшись въ солому. А потомъ, когда мы пріѣхали, я два раза чуть-было не вспомнилъ о немъ, но онъ какъ-то опять выскочилъ у меня изъ головы. *(Убѣгаетъ. На дворѣ: Эй, вы, Сэръ. Просыпайтесь. Идите къ намъ).*

(Входятъ Джонъ и Незнакомецъ—онъ въ длиннополомъ коричневомъ сюртукѣ, цилиндрѣ, съ длинной сѣдой бородой).

4. Тѣ-же и Незнакомецъ.

Джонъ. Ну, сэръ, у васъ богатырскій сонъ, надо сознаться. Вы такъ спите, что я чуть было не спросилъ, гдѣ остальные шестеро, да во время вспомнилъ, что это будетъ острота, и у меня все равно ничего не выйдетъ. А право, чуть-чуть не спросилъ. Еще на волосокъ дальше, и спросилъ бы, ей Богу. *(Незнакомецъ подошелъ къ камину, стукнулъ объ полъ палкой, которая раскрылась и превратилась въ стулъ, сѣлъ).* Видѣла. Вотъ точно такъ же онъ сидѣлъ у дороги, когда я его увидѣлъ—прямой, какъ верстовой столбъ, и почти такой же глухой.

М-съ Пирибингль. Сидѣлъ на открытомъ воздухѣ, Джонъ.

Джонъ. На открытомъ воздухѣ. Это было въ сумерки. Когда я съ нимъ поравнялся, онъ сказалъ: „Получите за мѣсто", далъ мнѣ 18 пенсовъ, сѣлъ въ телѣжку и вотъ, какъ видно, явился сюда.

(Незнакомецъ всталъ).

М-съ Пирибингль. Онъ, кажется, собирается уходить, Джонъ.

Незнакомецъ. Позвольте мнѣ посидѣть у васъ, пока за мной пріѣдутъ. Не обращайте на меня вниманія. *(Незнакомецъ сѣлъ, надѣлъ очки, досталъ книгу, началъ читать).* Ваша дочка, почтеннѣйшій.?

Джонъ. Жена.

Незнакомецъ. Племянница.?

Джонъ. Жена-а.

Незнакомецъ. Жена! Вотъ какъ. Какая молодая. Ребенокъ вашъ? *(Джонъ кивнулъ головой).* Дѣвочка?

Джонъ. Ма-альчикъ.

Незнакомецъ. Совсѣмъ еще маленькій, кажется?

М-съ Пирибингль. Два мѣсяца и три дня-а. Сегодня шесть недѣль, какъ прививали о-оспу. Отлично приняла-ась. Докторъ сказалъ: замѣчательно здоровый ребенокъ. Ростомъ и вѣсомъ не меньше средняго пятимѣсяч-

Эскизъ костюма для „Тэкльтона".



Эскизъ костюма для „Мистрисъ Пирибингль".

наго. Понимаетъ порази-ительно. Можетъ, вы не повѣрите, — уже ловитъ свои но-ожки. *(Поднесла незнакомцу ребенка, Слоубой съ возгласами на подобіе чиханья или фырканья принялась скакать кругомъ. Въ двери стукъ).*

Джонъ. Постойте. Кажется, за нимъ пріѣхали: кто-то ломится въ дверь. Тилли, отвори.

(Прежде чѣмъ Слоубой дошла до двери, дверь открывается. Калебъ).

5. Тѣ-же и Калебъ.

Калебъ. Добрый вечеръ, Джонъ. Добрый вечеръ, сударыня. Добрый вечеръ, Тилли. Добрый вечеръ, господинъ неизвѣстный. Какъ здоровье мальчугана, мэмъ? Какъ ведетъ себя Боксеръ?

М-съ Пирибингль. Всѣ здоровы, Калебъ. Чтобы въ этомъ убѣдиться, вамъ стоитъ только посмотрѣть на драгоцѣннаго крошку.

Калебъ. И на васъ. И на васъ. А то хоть на Джона, да и на Тилли тоже. О Боксерѣ я уже не говорю.

Джонъ. Кажется, у васъ теперь много работы, Калебъ?

Калебъ. Изрядно-таки, Джонъ. Изрядно-таки. Ноевы ковчеги шибко пошли въ ходъ. Мнѣ бы очень хотѣлось усовершенствовать Ноя съ семействомъ, да не знаю, какъ это сдѣлать за ту цѣну, по которой они идутъ. Было бы очень пріятно, если бъ каждый могъ сразу распознать, который Симъ и который Хамъ и которыя ихъ жены. Ну, и мужи тоже не хороши: слишкомъ они у насъ выходятъ велики сравнительно со словами... Ахъ да, Джонъ, привезли вы что нибудь для меня?

Джонъ *(досталъ изъ кармана пальто цвѣточный горшочекъ, старательно обернутый).* Вотъ. Ни одинъ листикъ не смялся, и весь въ бутонахъ.

Калебъ. Вотъ благодарю васъ.

Джонъ. Только дорого, Калебъ, очень дорого. Теперь не сезонъ.



Джонъ Пирибингль — Г. М. Хмара.

Калебъ. Не бѣда. Я не пожалѣлъ бы денегъ, чего бы онъ ни стоилъ. А больше ничего нѣтъ, Джонъ?

Джонъ. Еще маленькій ящичекъ. Сейчасъ. Вотъ онъ. Возьмите.

Калебъ. „Калебу Племмеру". Бе-реж-но. Что это значитъ, Джонъ. Ужъ не деньги-ли тутъ. Это, вѣрно, не мнѣ.

Джонъ. Какія деньги... обращаться бережно. Вѣрно что-нибудь хрупкое.

Калебъ. А, да, такъ, такъ: понялъ теперь. Обращаться бережно. Ну, да, это мнѣ. А вѣдь могли бы тутъ быть деньги. Джонъ, если-бъ былъ живъ мой дорогой мальчикъ, что уѣхалъ въ золотую страну Южной Америки. Вы любили его, какъ сына, Джонъ, не правда-ли.? Можете, впрочемъ, не отвѣчать: я и такъ знаю. „Калебу Племмеру. Бережно". Такъ, такъ совершенно вѣрно. Это кукольные глаза для дочкиной работы. Какъ хорошо-бы, Джонъ, кабы я могъ передать ей въ этомъ ящикѣ здоровые, зрячіе глаза для нея самой.

Джонъ. Ахъ, какъ бы хорошо!

Калебъ. Спасибо вамъ на добромъ словѣ, дружище· Такъ подумаешь, что она никогда не увидитъ этихъ куколъ, а онѣ таращутъ на нее глаза цѣлый день, такъ сердце разрывается отъ жалости. Ахъ да, мнѣ надо еще съ вами расплатиться за комиссію. Сколько я вамъ долженъ, Джонъ?

Джонъ. А вотъ спросите-ка еще разъ, такъ я расплачусь съ вами посвойски. Ловко, Малютка. Совсѣмъ было сострилъ на одинъ волосокъ, а...

Калебъ. Ну, быть по вашему. Вы всегда были добрый человѣкъ, Джонъ... Теперь, кажется, все.

Джонъ. Не совсѣмъ, — есть еще одна штучка.

Калебъ. Вѣрно, что-нибудь для хозяина. А, такъ и есть: за этимъ то я, вѣдь, и зашелъ, да голова у меня совсѣмъ одурѣла отъ всѣхъ этихъ ковчеговъ. А самъ онъ еще не заходилъ?



Эскизъ костюма для „Берты".



Эскизъ костюма для „Мей“.

Джонъ. Гдѣ ему... Онъ теперь занятъ ухаживаніемъ.

Калебъ. Какъ же это такъ. Онъ непремѣнно хотѣлъ зайти; даже велѣлъ мнѣ возвращаться по правой сторонѣ улицы, чтобы намъ не разминуться. Держу пари, что онъ сейчасъ придетъ. Кстати, пойду-ка я лучше... Сударыня, вы не разсердитесь, если я ущипну Боксера за хвостъ?

М-съ Пирибингль. Что за странный вопросъ, Калебъ.

Калебъ. Впрочемъ не нужно. Ему, пожалуй, не понравится. Мы, видите-ли, получили небольшой заказъ на лающихъ собакъ, и мнѣ хотѣлось бы приблизиться къ природѣ, насколько это возможно за шесть пенсовъ. Но не стоитъ. Это я такъ спросилъ, можно и безъ этого. Прощайте. *(Входитъ Тэкльтонъ).*

6. Тѣ-же и Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. А, вы здѣсь. Подождите минутку, пойдемъ вмѣстѣ. Джонъ Пирибингль, мое почтеніе. Мое почтеніе вашей хорошенькой женѣ. Съ каждымъ днемъ хорошѣетъ . . . и молодѣетъ—вотъ въ чемъ загвоздка.

М-съ Пирибингль. Вѣроятно я удивилась-бы, что вамъ вздумалось говорить комплименты, мистеръ Тэкльтонъ, если-бъ это не объяснялось вашимъ новымъ положеніемъ.

Тэкльтонъ. А вы уже знаете.

М-съ Пирибингль. Да, пришлось повѣрить.

Тэкльтонъ. И трудно было повѣрить, я думаю.

М-съ Пирибингль. Очень.

Тэкльтонъ. Черезъ три дня, въ слѣдующій четвергъ, моя свадьба. Въ послѣдній день перваго мѣсяца въ году. Въ слѣдующій четвергъ моя свадьба.

Джонъ. Да вѣдь въ этотъ же день была и наша свадьба.

Т э к л ь т о н ъ *(со смѣхомъ)*. Вотъ странно. Вы съ женой какъ разъ такая же пара, точь въ точь.

М-съ П и р и б и н г л ь. До чего онъ дойдетъ. Да онъ съ ума сошелъ. *(отошла въ сторону)*.

Т э к л ь т о н ъ *(отводя Джона къ окну)*. Мистеръ Джонъ, на пару словъ. Придете вы на свадьбу? Мы, вѣдь съ вами два сапога-пара.

Д ж о н ъ. Какая еще пара.

Т э к л ь т о н ъ. Маленькая разница въ годахъ, знаете-ли. Ну, если не на свадьбу, такъ приходите провести съ нами вечерокъ наканунѣ.

Д ж о н ъ. Зачѣмъ?

Т э к л ь т о н ъ. Какъ зачѣмъ? Вотъ странная манера принимать приглашеніе. Для—удовольствія, для. . . пріятной компаніи. Посидимъ, поболтаемъ и все такое.

Д ж о н ъ. Мнѣ казалось, что вы прежде не любили общества.

Т э к л ь т о н ъ. Ну, я вижу, съ вами безполезно играть въ прятки. Изволите-ли видѣть, почтеннѣйшій: вся суть въ томъ, что вы и ваша жена имѣете вдвоемъ видъ воркующихъ голубковъ, какъ выражаются сентиментальныя старухи. Мы то съ вами знаемъ, конечно, какъ это понимать, но . . .

Д ж о н ъ. Нѣтъ, мы съ вами не знаемъ, какъ это понимать. О чемъ вы толкуете.

Т э к л ь т о н ъ. Ну, хорошо, пусть не знаемъ. Согласенъ. Допускаю эту уступку, чтобы сдѣлать вамъ удовольствіе. Знаемъ, не знаемъ — не все ли равно. Я хотѣлъ только сказать, что такъ какъ вы съ женой имѣете видъ двухъ голубковъ, то ваше общество можетъ оказать хорошее вліяніе на будущую мистрисъ Тэкльтонъ. И хотя я не думаю, чтобъ ваша почтенная супруга была на моей сторонѣ въ этомъ дѣлѣ, но, сама того не зная, она будетъ играть въ мою руку, потому что вокругъ нея всегда какъ-будто носится атмосфера се-



Эскизъ костюма для „Чтеца“.

мейнаго счастья, а это не можетъ не дѣйствовать на окружающихъ, хотя бы счастье было только кажущееся. Такъ какъ же? Придете?

Джонъ. У насъ было рѣшено отпраздновать дома этотъ день. Мы рѣшили это шесть мѣсяцевъ тому назадъ. Мы думаемъ, что въ своемъ домѣ...

Тэкльтонъ. Въ своемъ домѣ. Что такое свой домъ. Четыре стѣны и потолокъ... Кстати, отчего вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю, я ненавижу ихъ пискъ. Въ моемъ домѣ тоже есть четыре стѣны съ потолкомъ. Такъ приходите-же, право.

Джонъ. Такъ вы уничтожаете вашихъ сверчковъ.

Тэкльтонъ. Давлю безъ всякой пощады. Вотъ такъ... *(стукнулъ о полъ каблукомъ)* Ну, такъ какъ-же? Придете? Приходите. Вѣдь и для васъ будетъ не безполезно, если бабы убѣдятъ другъ друга, что онѣ довольны и счастливы, и все устроилось, какъ лучше и желать нельзя. Я знаю ихъ манеру. Одна скажетъ, а другая подтвердитъ, да еще сгуститъ краски. У нихъ такой духъ соревнованія, сэръ, что стоитъ вашей женѣ сказать при моей: «Я самая счастливая жена въ мірѣ, мой мужъ—лучшій изъ мужей; я его обожаю», и моя жена скажетъ то же самое или даже больше, и сама наполовину повѣритъ тому, что говоритъ.

Джонъ: Такъ, значитъ, вы думаете, что она теперь не...

Тэкльтонъ. *(захохоталъ)*. Ну что-же. Кончайте. Я думаю, что теперь она не...

Джонъ. Не вѣритъ этому теперь.

Тэкльтонъ. Ахъ вы, хитрецъ. Онъ еще шутитъ. Мнѣ пришелъ капризъ... Мнѣ пришелъ капризъ жениться на молоденькой и хорошенькой. Я имѣю возможность исполнить этотъ капризъ и исполняю. Это моя прихоть. Но теперь посмотрите-ка туда. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что она слушается и уважаетъ своего мужа, и для меня, такъ какъ я человѣкъ не сентиментальный—этого будетъ довольно. Но неужели вы думаете, что во всемъ этомъ есть что-нибудь большее.

Джонъ. Я думаю, что я выброшу за окошко перваго, кто посмѣетъ сказать нѣтъ.

Тэкльтонъ. Конечно, конечно. Совершенно понятно. Нисколько не сомнѣваюсь, что такъ вы и сдѣлаете. Вполнѣ въ этомъ увѣренъ. Доброй ночи. Пріятныхъ сновъ. Покойной ночи, мой другъ. Я ухожу. Да, мы съ вами совсѣмъ пара, какъ я погляжу. Такъ вы завтра къ намъ рѣшительно придете? Ну, ладно, я знаю, куда вы собираетесь послѣ завтра. Мы тамъ встрѣтимся и я приведу свою невѣсту. Ей это будетъ полезно. Согласны. Благодарствуйте. *(Незнакомецъ, еще раньше всталъ, чтобы подойти къ камину. Теперь, быстро оттянувъ привязанную бороду, наклонился къ Малюткѣ).*

Незнакомецъ. Мери...Мери. Тсс.

М-съ Пирибингль *(рѣзко вскрикнула).*

Тэкльтонъ. Что это? Господи.

Джонъ *(быстро подбѣжавъ къ Малюткѣ).* Малютка! Мэри! Голубушка! Что съ тобой. Мэри ты больна? Что съ тобой? Скажи, дорогая.

М-съ Пирибингль. Мнѣ холодно. Теперь мнѣ лучше, Джонъ. Мнѣ совсѣмъ хорошо, я.. Джонъ, голубчикъ, ты не тревожься. Это просто воображеніе.. Я испугалась—сама не знаю чего. Что-то какъ будто промелькнуло у меня передъ глазами. Теперь прошло, совсѣмъ прошло.

Тэкльтонъ. Слава Богу, что прошло. Хотѣлъ бы я только знать, куда оно ушло и что это было. Гм. Калебъ, подите-ка сюда. Кто этотъ сѣдой господинъ?

Калебъ. Не знаю, сэръ. Въ первый разъ вижу. Превосходный образчикъ для щипчиковъ, совершенно новая модель. Пружинку можно-бы подпрятать подъ жилетъ, отлично-бы вышло.

Тэкльтонъ. Недостаточно безобразенъ.

Калебъ. А не то для спичечницы тоже великолѣпная модель. Голова, чтобъ отвинчивалась и въ горло класть спички, а ноги поднять къ верху и объ пятку чиркать. Роскошная спичечница на каминную полку для барской квартиры.

Тэкльтонъ. Пустяки. Недостаточно безобразенъ, я вамъ говорю. Не понимаю, что вы въ немъ нашли. Идите-ка, однако. Берите коробку... Ну, что, сударыня, вы теперь совсѣмъ оправились?

М-съ Пирибингль. Да, да, совершенно. Прощайте.

Тэкльтонъ. Доброй ночи. Доброй ночи, Джонъ Пирибингль... Осторожнѣй съ коробкой, Калебъ. Если вы ее уроните, я васъ убью. Темно, какъ въ аду, и вѣтеръ все крѣпчаетъ... Доброй ночи, господа *(Калебъ и Текльтонъ уходятъ).*

7. Джонъ, М-съ Пирибингль, Тилли и Незнакомецъ.

Джонъ. Что это за нимъ не ѣдутъ? Я, кажется, намекну ему, что пора уходить.

Незнакомецъ. Я долженъ просить у васъ извиненія, мой другъ, тѣмъ болѣе, что жена ваша, кажется, нездорова; но мой слуга, безъ котораго я никакъ не могу обойтись, благодаря вотъ этому несчастному недостатку, что то замѣшкался, и я боюсь, не вышло ли какой ошибки. А между тѣмъ темная ночь, заставившая меня искать пріюта въ вашей повозкѣ—и дай Богъ, чтобы мнѣ всегда удавалось находить такой удобный пріютъ, все также темна, и

погода ничуть не улучшилась. Не будете-ли вы такъ добры позволить мнѣ оплатить мой ночлегъ въ вашемъ домѣ?

М-съ Пирибингль. Да, да, конечно. Конечно вы можете остаться у насъ.

Джонъ. Пожалуй. Пожалуй. Мнѣ все равно. Боюсь только, чтобы...

М-съ Пирибингль. Джонъ. Голубчикъ.

Джонъ. Да что ты. Вѣдь онъ глухъ, какъ пень.

М-съ Пирибингль. Я знаю, но... Да, сэръ, непремѣнно. Да, да, мы согласны. Я сейчасъ... Я приготовлю ему постель, Джонъ. Пожалуйте. *(М-съ Пирибингль и Незнакомецъ уходятъ).*

8. Джонъ и Тилли Слоубой.

Слоубой. И побѣжали наши мамаши готовить имъ постельки. И какъ сняли они свои шапочки, волосики сдѣлались у нихъ темные, да курчавые, а наши безцѣнныя душечки сидѣли у огней, увидѣли и испугались.

Джонъ *(въ раздумьи машинально повторяя).* А наши безцѣнныя душечки сидѣли у огней, увидѣли и испугались, а наши безцѣнныя душечки... Хотѣлъ бы я знать, чего она испугалась.

ЗАНАВѢСЪ.

КАРТИНА ВТОРАЯ.

(Бѣдная комната въ домѣ Калеба, вся заваленная игрушками: игрушки на столѣ, на полкахъ, висятъ съ потолка, въ ящикахъ; полъ и столъ завалены матеріалами для игрушекъ. Разрѣзъ комнаты взятъ такъ, что передняя, отдѣленная занавѣской видна; въ передней окно, за которымъ виденъ корридоръ лѣстницы, ведущей къ Тэкльтону. Передъ каминомъ сушится пальто Калеба. Калебъ окрашиваетъ игрушечный домъ. Берта шьетъ).

1. Берта и Калебъ.

Берта. Такъ ты вчера попалъ подъ дождикъ, отецъ, въ твоемъ чудесномъ новомъ пальто.

Калебъ. Въ моемъ чудесномъ новомъ пальто.

Берта. Какъ я рада, что ты купилъ его, отецъ.

Калебъ. Да еще у такого моднаго портного. Только оно слишкомъ хорошо для меня.

Берта *(засмѣялась).* Слишкомъ хорошо. Ахъ, какой ты смѣшной. Развѣ можетъ быть что-нибудь слишкомъ хорошо для тебя.

Калебъ. Честное слово, мнѣ стыдно его надѣвать. Когда я слышу, когда мальчики кричатъ мнѣ въ слѣдъ: «Ого, какой франтъ». Я просто не

знаю, куда мнѣ глаза дѣвать отъ стыда. А вчера вечеромъ я никакими судьбами не могъ отдѣлаться отъ одного нищаго: пристаетъ да и только. Я говорю ему: «Увѣряю васъ, я ничѣмъ не могу вамъ помочь; я самъ человѣкъ бѣдный». — «Что вы, ваша милость. Вы шутите» говоритъ. «Никогда я этому не повѣрю». Совсѣмъ меня сконфузилъ. Право, у меня было такое чувство, точно я завладѣлъ чужимъ пальто.

Берта. Отецъ, я вижу тебя въ этомъ пальто. Вижу такъ ясно, какъ будто у меня здоровые, зрячіе глаза, въ которыхъ я впрочемъ никогда не нуждаюсь, когда ты со мной. Оно, вѣдь, синее. Да?

Калебъ. Свѣтло-синее.

Берта. Да, да, свѣтло-синее. Небеснаго цвѣта. Я, вѣдь, знаю, что небо тоже синее; ты мнѣ давно говорилъ... Свѣтло-синее пальто...

Калебъ. Свободнаго покроя.

Берта. Да, да, свободнаго покроя. *(Засмѣялась).* Воображаю, мой родной, какой ты въ немъ молодецъ и красавецъ. Я такъ и вижу передъ собой твои веселые глаза, темные волосы, твою вѣчную улыбку и твердую, свободную походку. Настоящій красавецъ.

Калебъ. Постой. Ты ужъ какъ-будто черезчуръ. Вѣдь этакъ я, пожалуй, и Богъ знаетъ, что воображу о себѣ.

Берта. Да ты ужъ и то вообразилъ. Что? Угадала. Ты думаешь, я тебя не знаю.

Калебъ. Ну вотъ и готово. Какъ есть настоящій домъ: похоже, какъ полупенсъ на шестипенсовикъ. Какая жалость, что на весь домъ только одна дверь. Будь еще лѣстница внутри, да по отдѣльной двери на каждую комнату то-то бы славно. Но такое ужъ, видно, мое ремесло: вѣчно приходится себя обманывать.

Берта. Какъ тихо ты говоришь, отецъ. Ты не усталъ?

Калебъ. Усталъ. Съ чего ты взяла. Да и съ чего мнѣ устать. Я никогда не устаю. *(Запѣлъ *). (Въ дверяхъ Тэкльтонъ).*

2. Тѣ-же и Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. Какъ? Вы поете? Ну что-же на здоровье. Я такъ не могу, нѣтъ. Я не могу пѣть. Очень радъ, что вы можете. Надѣюсь, что работа отъ этого не стоитъ *(вошелъ).* Не знаю только, какъ у васъ хватаетъ времени и на то и на другое.

---

*) Въ студіи Моск. Худ. Театра исполнялась Шотландская пѣсенка А. Гречанинова „Изъ Хэйланда любимый мой“, ор. 49, № 2.

Калебъ. Если-бъ ты видѣла, Берта, какъ онъ мнѣ подмигиваетъ. Такой, право, шутникъ. Если-бы ты его не знала, вѣдь правда, ты бы подумала, что онъ говоритъ серьезно.

Тэкльтонъ. Говорятъ, когда пѣвчая птица не хочетъ пѣть — ее нужно заставить. Интересно, что нужно сдѣлать съ совой, которая не умѣетъ пѣть и не должна, а все-таки поетъ.

Калебъ. До чего онъ теперь мнѣ подмигиваетъ. Нельзя безъ смѣха смотрѣть.

Берта. И всегда-то онъ веселъ, и всегда радъ съ нами шутить.

Тэкльтонъ. А, и вы тутъ. Бѣдная идіотка. А я и не замѣтилъ, что вы тутъ.. Ну, какъ-же вы себя чувствуете?

Берта. Очень, очень хорошо. Я такъ довольна, какъ только вы могли-бы мнѣ пожелать. Я чувствую себя такой счастливой, какимъ вы сдѣлали-бы весь міръ, если бы могли. *(Взяла его руку, поцѣловала).*

Тэкльтонъ. Бѣдная идіотка. Ни проблеска разсудка. Ну, что вы еще выдумали?

Берта. Вчера вечеромъ, ложась спать, я поставила его на столикъ у самой кровати и всю ночь видѣла во снѣ. А когда разсвѣло, и чудное красное солнце... вѣдь правда—красное, отецъ?

Калебъ. Да, Берта, красное по утрамъ и вечерамъ.

Берта. Когда солнце встало и ослѣпительный его свѣтъ—я почти боюсь наткнуться на него, когда хожу—заглянулъ ко мнѣ въ комнату, я повернула деревцо навстрѣчу его лучамъ и поблагодарила моего Господа за то, что онъ создаетъ такія чудныя вещи, а васъ за то, что вы присылаете ихъ мнѣ, чтобы немножко меня развеселить.

Тэкльтонъ. Ну нашъ Бэдламъ сорвался съ цѣпи. Придется, кажется, посылать за сумасшедшей рубашкой и наручниками—къ тому идетъ. Берта, Берта, поди сюда.

Берта. О, къ вамъ я пойду и сама, меня ненужно вести. (Подошла).

Тэкльтонъ. Сказать вамъ секретъ, Берта?

Берта. Пожалуйста.

Тэкльтонъ. Сегодня, если не ошибаюсь, вашъ jour fixe? Кажется сегодня у васъ всегда бываетъ эта... какъ бишь ее... ну, эта общая баловница—жена Пирибингля. Устраиваетъ у васъ свои фантастическіе пикники.

Берта. Да, сегодня.

Тэкльтонъ. Такъ и мнѣ казалось. Я, кажется, тоже приду.

Берта. Слышишь, отецъ?

Калебъ. Слышу...

Тэкльтонъ. Дѣло, видите-ли, въ томъ, что я... Словомъ мнѣ бы хотѣлось, чтобы Пирибингль и Мей Фильдингъ немножко сблизились между собой. Я женюсь на Мей.



„Тэкльтонъ" Е. Б. Вахтанговъ

Берта. Женитесь?

Тэльктонъ. Чортъ бы побралъ эту идіотку. Не даромъ я боялся, что она меня не пойметъ. Да, Берта, да, я женюсь. Женюсь. Понимаете? Церковь, священникъ, причетники, сторожа, карета, колокола, завтракъ, свадебный пирогъ, бѣлые банты, кларнеты, тромбоны и вся прочая чепуха. Свадьба— понимаете, свадьба? Развѣ вы не знаете, что такое свадьба?

Берта. Знаю. Я поняла васъ.

Тэкльтонь. Поняли? Право, это большее, чѣмъ я ожидалъ. Ну-съ, такъ вотъ по этому случаю я хотѣлъ бы присоединиться къ вашему обществу и привести мою невѣсту и ея мать. Къ вечеру я вамъ пришлю свою долю угощенія: кусокъ холодной баранины или чего-нибудь въ этомъ родѣ. Такъ вы будете меня ожидать?

Берта. Да.

Тэкльтонъ. Ну, моя милая, на тебя, кажется, нечего разсчитывать. Ты, кажется, уже все перезабыла. Калебъ?

Калебъ. Что прикажете, сэръ?

Тэкльтонъ. Позаботьтесь, чтобы она не забыла, о чемъ я ей говорилъ.

Калебъ. Она ничего не забываетъ. Это одна изъ немногихъ вещей, на которыя у нея хватаетъ ума.

Тэкльтонъ. Всякій купецъ свой товаръ хвалитъ. Жалкій простофиля. *(Ушелъ).*

3. Берта, Калебъ.

Берта. Отецъ, мнѣ что-то взгрустнулось одной въ темнотѣ. Мнѣ нужны мои глаза, мои терпѣливые, любящіе глаза.

Калебъ. Здѣсь они, моя голубка, всегда къ твоимъ услугамъ. Вѣдь они больше твои, чѣмъ мои, Берта,—ты знаешь,—и готовы служить тебѣ во всякій часъ дня и ночи. Приказывай, родная: что должны сдѣлать для тебя твои глаза.

Берта. Осмотри комнату, отецъ.

Калебъ. Готово, Берта; сказано-сдѣлана.

Берта. Теперь скажи мнѣ, какая она?

Калебъ. Такая же, какъ и всегда, моя милая. Простая, но очень уютная: свѣтленькіе обои на стѣнахъ, пестрые узоры на тарелкахъ и блюдахъ; на карнизахъ и панеляхъ блестящее полированное дерево; каждый уголокъ дышетъ весельемъ и комфортомъ; вообще премиленькая комната.

Берта. Ты теперь въ рабочей курткѣ,—значитъ не смотришь такимъ франтомъ, какимъ ты щеголялъ въ своемъ новомъ пальто.

Калебъ. Да, конечно, эта куртка попроще, но все таки я и въ ней молодецъ.

Берта. Отецъ, отецъ, разскажи мнѣ о Мей. Очень она хороша?

Калебъ. Очень.

Берта. Волосы у нея темные—темнѣе моихъ. Голосъ нѣжный и музыкальный—это я знаю. Я всегда любила его слушать. Фигура...

Калебъ. Здѣсь нѣтъ ни одной куклы, у которой была бы такая фигура. А глаза... *(Закашлялся, запѣлъ).*

Берта. А нашъ другъ, отецъ, нашъ благодѣтель... Я никогда не устаю слушать о немъ—вѣдь правда?

Калебъ. Правда, моя дорогая, и ты имѣешь на то полное основаніе.

Берта. Еще бы! Такъ вотъ я хотѣла тебя просить: разскажи мнѣ о немъ еще что-нибудь, какъ можно больше. Лицо у него пріятное—доброе и нѣжное—да? А что оно честное и правдивое, въ этомъ я увѣрена. Въ каждомъ его взглядѣ, въ каждомъ движеніи видна благородная человѣколюбивая душа, хоть онъ и старается замаскировать свою доброту напускной суровостью и грубостью. Вѣдь такъ?

Калебъ. Да, въ каждомъ его движеніи виденъ человѣкъ благородный.

Берта. Въ каждомъ его движеніи виденъ человѣкъ благородный. Но, отецъ, онъ старше Мей?

Калебъ. Да-да-а, немножко будетъ постарше. Но развѣ это что-нибудь значитъ.

Берта. Конечно, конечно. Это совершенные пустяки. Быть терпѣливой подругой его старости, быть для него нѣжной сидѣлкой въ болѣзни, постояннымъ неизмѣннымъ другомъ въ страданіяхъ и скорби, не знать усталости, работая для него, оберегать его сонъ, ходить за нимъ, сидѣть у его постели и говорить съ нимъ, когда онъ не спитъ, а когда спитъ, молиться о немъ... Какое счастье для нея! Сколько случаевъ доказать ему свою любовь и преданность. Будетъ ли она все это дѣлать, отецъ?

Калебъ. Безъ сомнѣнія.

Берта. Я люблю ее, отецъ. Люблю всей душой. Я могу ее любить. *(Заплакала).*

ЗАНАВѢСЪ.

КАРТИНА ТРЕТЬЯ.

(Вечеринка у Калеба. За столомъ: Джонъ, мистрисъ Пирибингль, м-съ Фильдингъ, Мей, Тэкльтонъ, Калебъ, Берта. За маленькимъ столомъ Слоубой. Ужинаютъ).

I. Джонъ, М-съ Пирибингль, Калебъ, Берта, М-съ Фильдингъ, Мей, Тэкльтонъ и Тилли Слоубой.

Тэкльтонъ. *(Подавая блюдо съ картофелемъ).* М-съ Фильдингъ.

М-съ Фильдингъ. *(беретъ).* Благодарю васъ.

Тэкльтонъ. Не угодно-ли еще?

М-съ Фильдингъ. Нѣтъ, благодарю васъ.

Тэкльтонъ. Миссъ Мэй...

Мэй. Благодарю васъ.

Тэкльтонъ. Не угодно-ли еще?

Мэй. Нѣтъ, благодарю васъ.

М-съ Пирибингль. Ахъ, Мэй, подумаешь только, какъ много кругомъ перемѣнъ. Право начнешь говорить о той счастливой порѣ, когда мы съ тобой бѣгали въ школу, — и чувствуешь, какъ опять молодѣешь.

Тэкльтонъ. Ну, кажется, вы не можете еще сказать про себя, что вы ужъ такая старуха.

М-съ Пирибингль. А взгляните-ка вы на моего солиднаго, степеннаго мужа. Вѣдь онъ старитъ меня, по крайней мѣрѣ, на двадцать лѣтъ. Не правда-ли, Джонъ?

Джонъ. На сорокъ.

М-съ Пирибингль. Интересно знать, на сколько лѣтъ состарите вы Мэй? Смотри, Мэй, какъ бы въ слѣдующій день твоего рожденія тебѣ не перевалило за сотню.

Тэкльтонъ *(засмѣялся)*.

М-съ Пирибингль. Ахъ, Боже мой. Помнишь, Мэй, какъ мы бывало въ школѣ судили и рядили про нашихъ будущихъ мужей — кто какого выбралъ-бы мужа. Какимъ красавцемъ я тогда расписывала своего. Онъ долженъ былъ быть непремѣнно красавцемъ... и молодой, и веселый, и невѣсть еще что... А твой то, Мэй — помнишь? Не знаешь, право, плакать или смѣяться, когда подумаешь, какія мы тогда были глупыя дѣвченки. А иногда бывало и такъ, что мы выбирали себѣ суженыхъ изъ числа нашихъ знакомыхъ: гадали на настоящихъ, живыхъ молодыхъ людей. Мы и не подозрѣвали тогда, какъ все оно выйдетъ въ дѣйствительности. Я никогда не гадала на Джона, я даже и не думала о немъ никогда. Да и ты, Мэй: попробуй я сказать тебѣ тогда, что ты будешь женой мистера Тэкльтона, да ты приколотила бы меня. Развѣ не такъ?

Тэкльтонъ. Ну и что-же? Много ли помогли вамъ ваши мечты? Кончилось то все-таки тѣмъ, что вы попали къ намъ въ лапы: вы не могли отъ насъ ускользнуть. Вотъ они мы. А гдѣ то теперь ваши молодцы, веселые женихи?

М-съ Пирибингль. Одни умерли, другіе забыты. Да, нѣкоторые изъ нихъ — очутись они между вами въ эту минуту, ни за что бы не повѣрили, что передъ ними тѣ же самыя женщины, не повѣрили бы, что это правда, что мы могли забыть ихъ такъ безвозвратно... Нѣтъ, нѣтъ, не повѣрили бы ни за какія сокровища въ мірѣ.

Джонъ. Малютка. Что съ тобой, моя милая?

М-съ Фильдингъ. Прошлое прошло, а молодежь всегда останется молодежью, и пока молодыя дѣвушки будутъ легкомысленны и глупы, онѣ, вѣроятно, и поступать будутъ глупо и легкомысленно. Самыми счастливыми, по моему, бываютъ тѣ браки, гдѣ не примѣшивается или почти не примѣшивается то, что зовется любовью у глупыхъ и сентиментальныхъ людей; на этомъ основанiи я и предрекаю цѣлыя горы семейнаго счастья — не сумасброднаго счастья влюбленныхъ, а прочнаго, солиднаго, спокойнаго счастья, — молодой четѣ, имѣющей скоро соединиться брачными узами. Завтра настанетъ день, для котораго я исключительно жила, и когда онъ — этотъ день отойдетъ въ вѣчность, моимъ единственнымъ, самымъ завѣтнымъ желанiемъ будетъ, чтобы положили меня въ гробъ, заколотили гвоздями и отправили на любое кладбище хорошаго тона.

Джонъ. А теперь выпьемъ за завтрашнiй день и за будущихъ новобрачныхъ — только сейчасъ же, прежде чѣмъ я отправлюсь въ путь.

(Джонъ, Тэкльтонъ, м-съ Фильдингъ чокаются. Берта рѣзко встала и вышла изъ-за стола).

Джонъ. Прощайте, я скоро буду назадъ. Прощайте, господа.

Калебъ. Прощайте, Джонъ.

Джонъ *(подошелъ къ столу около Слоубой)*. Прощай, малышъ, прощай. Погоди: настанетъ когда нибудь время, когда ты будешь разъѣзжать по морозцу, а твой старый отецъ станетъ себѣ спокойно посиживать дома у огонька да наслаждаться своей трубочкой и ревматизмами. А? Что ты на это скажешь? Малютка. Гдѣ-же Малютка?

М-съ Пирибингль. Я здѣсь, Джонъ.

Джонъ. Живо, жена. Подавай мою трубку.

М-съ Пирибингль. Я совсѣмъ забыла о трубкѣ, Джонъ.

Джонъ. Забыла о трубкѣ. Слыхано-ли гдѣ такое чудо. Малютка — забыла о трубкѣ.

М-съ Пирибингль. Я... я сейчасъ ее набью. Мигомъ поспѣетъ.

Джонъ. Кстати: этотъ нашъ старикъ... Большой онъ чудакъ, знаешь. Не пойму я его. Не думаю, чтобъ онъ былъ дурной человѣкъ.

М-съ Пирибингль. О, нѣтъ, навѣрно, нѣтъ. Я... Я увѣрена, что онъ не дурной.

Джонъ. Да? Очень радъ, что ты въ этомъ увѣрена. Впрочемъ, онъ добрый старикъ, и платитъ хорошо; вообще настоящiй джентельменъ, и я думаю, на него можно положиться. Мы долго съ нимъ бесѣдовали сегодня по утру. Онъ разсказывалъ мнѣ о себѣ. О чемъ онъ только не разспрашивалъ. Я сказалъ ему, между прочимъ, что когда я ѣзжу въ извозъ, то дѣлаю два разныхъ



В. А. Успенская. „Тилли Слоубой“.

конца: одинъ день беру влѣво отъ дома, а на другой день сворачиваю направо и ѣду въ противоположную сторону; онъ остался очень доволенъ. «Вотъ какъ», говоритъ, «значитъ я буду сегодня возвращаться по одной съ вами дорогѣ, а я то думалъ, вы ѣдете совсѣмъ въ другую сторону. Чудесно, можетъ быть я попрошу васъ меня подвезти; только на этотъ разъ я ужъ постараюсь не засыпать такъ крѣпко». Ахъ, какъ онъ тогда спалъ... Малютка, о чемъ ты задумалась?

М-съ Пирибингль. Я, Джонъ. Кажется ни о чемъ особенномъ. Вотъ трубка.

Джонъ. Что это, какая ты нынче косолапая, Малютка. Право я бы и самъ лучше, кажется, сдѣлалъ... *(Ушелъ).*

2. Тѣ-же, безъ Джона.

Тэкльтонъ. Ну-съ, поблагодаримъ хозяина... *(Всѣ встали).* Мистеръ Племмеръ, благодарю васъ.

М-съ Фильдингъ. Благодарю васъ, мистеръ Племмеръ.

Мэй. Благодарю васъ, мистеръ Племмеръ.

Тэкльтонъ. Я къ сожалѣнію долженъ уйти.

Калебъ. Слушаю.

Тэкльтонъ. Но я скоро вернусь. До свиданья. *(Ушелъ).*

3. Тѣ-же, безъ Тэкльтона.

Калебъ *(усаживая м-съ Фильдингъ на стулъ у камина).* Вотъ, мистрисъ Фильдингъ, если бы мой сынъ, который уѣхалъ въ золотую страну Южной Америки, былъ живъ и вернулся...

М-съ Пирибингль. Калебъ...

Калебъ. Я пойду... *(Подошелъ къ Бертѣ).*

Тэкльтонъ. Ну-съ и я пойду прогуляться. До свиданья. *(Ушелъ).*

Калебъ. Берта, что съ тобой, дитя мое? Что случилось? Ты такъ перемѣнилась съ утра, за эти нѣсколько часовъ... Ты такая грустная весь день, все молчишь... Что съ тобой, моя голубка? Скажи мнѣ.

Берта. Какъ мнѣ стыдно, отецъ.

Калебъ. Но вспомни, дорогая моя, какая ты была счастливая еще такъ недавно... Всегда веселая и добрая, всѣми любимая.

Берта. Я глубоко это чувствую, отецъ. Мое сердце переполнено благодарностью. Всѣ такъ добры ко мнѣ, такъ заботятся обо мнѣ.

Калебъ. Берта, дитя мое! Конечно слѣпота — большое несчастье, но...

Берта. Да, отецъ. Но мой милый, добрый родной. Не то теперь меня сокрушаетъ... Ахъ, еслибъ ты зналъ, какая я скверная. Приведи ее ко мнѣ.

Я не могу больше молчать. Приведи ее ко мнѣ, отецъ. Мэй... приведи ко мнѣ Мэй. *(Мэй пришла).* Взгляните мнѣ въ лицо, моя милая, моя дорогая. Прочтите вашими прекрасными глазами, что на немъ написано, и скажите мнѣ, правду ли оно говоритъ.

Мэй. О да, Берта.

Берта. Знайте же, Мэй, моя прекрасная Мэй: въ моей душѣ нѣтъ ни одного желанія, которое не было бы желаніемъ вамъ добра и счастья, нѣтъ въ душѣ — ни одной мысли, которая не была бы съ благодарнымъ воспоминаніемъ о томъ, какъ вы такая красавица, были добры всегда къ бѣдной слѣпой, — даже тогда, когда мы обѣ были дѣтьми... или когда я была настолько ребенкомъ, насколько это возможно для слѣпца. Да ниспошлетъ Господь свою благодать на вашу милую голову. Да согрѣетъ Онъ свѣтлой радостью вашъ жизненный путь. Говорю это отъ чистаго сердца, Мэй, говорю это отъ полноты моего сердца, хотя сегодня, когда я узнала, что вы будете его женой, я чуть не умерла отъ горя. Отецъ! Мэй! Мэй! Простите мнѣ, что я такъ говорю. Простите ради всего того, что онъ сдѣлалъ, чтобъ облегчить мою темную жизнь, и ради того, вы, вѣдь, повѣрите, когда я вамъ скажу — ради того, что при всей моей любви я не могла бы пожелать ему лучшей, болѣе достойной его жены.

Калебъ. Боже великій! Неужели я обманывалъ ее съ самой колыбели только затѣмъ, чтобъ растерзать ей сердце.

М-съ Пирибингль. Пойдемъ, пойдемъ, Берта. Пойдемъ, моя дорогая. Мэй, дайте ей руку. Вотъ такъ, чудесно. Смотрите, вотъ она ужъ и успокоилась. Она сегодня была добрая; она не захочетъ насъ понапрасну разстраивать. Пойдемъ, моя милая... всѣ вмѣстѣ и отецъ съ нами пойдетъ — не такъ ли, Калебъ? Ну, разу-мѣет-ся.

(Увела Берту, Мэй и Калеба въ комнату Берты. Сейчасъ же возвращается).

4. М-съ Фильдингъ, м-съ Пирибингль и Тилли Слоубой.

Слоубой. И отчего, когда они узнали, что другія будутъ ихъ женами, обѣ чуть не умерли съ горя? И неужели ихъ отцы обманывали?..

М-съ Пирибингль. Тилли — дай мнѣ сюда драгоцѣннаго крошку. Я его покачаю, а мистрисъ Фильдингъ разскажетъ мнѣ пока, какъ надо ходить за дѣтьми, поучитъ меня уму-разуму, а то вѣдь я ничего въ этомъ не смыслю и навѣрное многое дѣлаю навыворотъ. Поучите меня, мистрисъ Фильдингъ.

М-съ Фильдингъ. Я благодарю небо за то, что оно мнѣ послало такую почтительную и послушную дочь; я не приписываю себѣ въ этомъ случаѣ ни малѣйшей заслуги, хотя имѣю всѣ данныя подозрѣвать, и что этимъ счастьемъ

обязана я исключительно своему умѣнью воспитывать людей. Что касается мистера Тэкльтона — съ нравственной точки зрѣнія онъ человѣкъ безукоризненный, а съ точки зрѣнія положенія въ свѣтѣ — весьма желательный зять, въ чемъ, конечно, не усомнится ни одинъ смертный съ головой на плечахъ, что касается скромнаго семейства, въ лоно котораго мистеръ Тэкльтонъ будетъ скоро принятъ по собственному желанію и не безъ домогательствъ съ его стороны, то мистеру Тэкльтону, я надѣюсь, достаточно извѣстно, что это семейство принадлежитъ къ хорошему обществу и если бы извѣстныя обстоятельства, имѣющія, не скрываю, нѣкоторую связь съ торговлей индиго, о которыхъ я не хочу распространяться въ подробностяхъ...

5. Тѣ-же, Берта, Джонъ, потомъ Незнакомецъ.

Берта *(быстро входя, безпокойно).* Чьи это шаги?

Джонъ *(входитъ).* Чьи шаги. Чьи шаги. Да мои.

Берта. Нѣтъ, другіе. Я слышу, за вами идетъ человѣкъ.

Джонъ. Ее не обманешь. Пожалуйте, сэръ *(вошелъ Незнакомецъ).* Не стѣсняйтесь; хозяева будутъ вамъ рады. Калебъ, вы уже видѣли его одинъ разъ; значитъ онъ вамъ не совсѣмъ незнакомъ. Можно ему посидѣть у васъ, пока мы всѣ отправимся домой.

Калебъ. Конечно, Джонъ, я буду очень радъ.

Джонъ. Онъ очень удобный человѣкъ въ обществѣ, когда нужно говорить секреты. У меня здоровыя легкія, но онъ таки задаетъ имъ работу, могу васъ увѣрить... Садитесь, сэръ. Здѣсь всѣ друзья и всѣ рады васъ видѣть. Дайте ему мѣстечко у камина и не обращайте на него вниманія—больше ему ничего и не надо. Онъ будетъ себѣ сидѣть да помалкивать, да поглядывать кругомъ. Съ нимъ совсѣмъ немного и хлопотъ.

Берта. Отецъ, опиши мнѣ новаго гостя.

Джонъ. Какая она была нынче косолапая—эта Малютка. А все-таки я люблю ее—самъ не знаю, за что. Малютка, взгляни-ка туда. Знаешь ты, онъ *(засмѣялся)* онъ въ полномъ восхищеніи отъ тебя: всю дорогу только и разговору, что о тебѣ. Молодецъ старикашка. Люблю его за это.

М-съ Пирибингль. Очень жаль, Джонъ, что онъ не нашелъ себѣ темы поинтереснѣй.

Джонъ. Темы поинтереснѣй. Да другой такой интересной темы и не сыскать. Ну-ка стаканчикъ пивца, женушка, если осталось, и поболтаемъ полчасика у веселаго огонька. Мое почтеніе, мистрисъ. Не желаете-ли сразиться со мной въ криббержъ. Одну партію. Да. Гдѣ карты *(досталъ изъ стола карты. Сѣли играть. М-съ Пирибингль, подавъ Джону пива, ушла съ Незнакомцемъ).* Ну и чудесно.

М-съ Фильдингъ. Еслибъ обстоятельства сложились иначе, наше скромное семейство наслаждалось бы, можетъ быть, теперь довольствомъ, впрочемъ не стану вспоминать прошлаго и ничего ужъ не скажу о томъ, какъ моя дочь довольно продолжительное время упорно отклоняла ухаживанія мистера Тэкльтона... *(Вошелъ Тэкльтонъ, который, проходя за окномъ передней, видѣлъ, какъ Малютка ушла съ Незнакомцемъ).*

6. Тѣ-же и Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. Простите, что обезпокоилъ, но мнѣ нужно сказать вамъ пару словъ сейчасъ-же.

Джонъ. Мнѣ сдавать. Наступаетъ критическая минута...

Тэкльтонъ. Самая критическая—это вѣрно. Пойдемте-ка со мной.

Джонъ. Что случилось.

Тэкльтонъ. Молчите. Джонъ Пирибингль, мнѣ очень жаль, чта такъ вышло. Очень жаль увѣряю васъ. Я всегда этого боялся, я подозрѣвалъ это съ самаго начала.

Джонъ. Что такое. Въ чемъ дѣло.

Тэкльтонъ. Тс. Идите за мной, я вамъ покажу *(Ушли).*

7. Тэкльтонъ и Джонъ за окномъ въ переднюю.

(мистрисъ Пирибингль и Незнакомецъ—красивый молодой человѣкъ, уже снявшій сѣдой парикъ и бороду, показываются въ дверяхъ изъ коридора въ переднюю).

Незнакомецъ. Спасибо, спасибо *(цѣлуетъ руку).*

М-съ Пирибингль. Ну, идемъ *(увидѣла, что онъ безъ парика).* А парикъ?

Незнакомецъ. Ахъ да парикъ *(оба смѣются; она помогаетъ ему надѣть парикъ).*

М-съ Пирибингль. Пора—идемъ *(входя въ первую комнату).* Ѣдемъ, Джонъ. Гдѣ же ты.

Тэкльтонъ *(за окномъ).* Не вздумайте прибѣгнуть къ насилію. Это безполезно и опасно. Вы сильный, здоровенный парень: вы можете убить человѣка, прежде чѣмъ сами опомнитесь *(скрываются).*

М-съ Пирибингль. Покойной ночи, Мей. Покойной ночи, Берта. Тилли, давай сюда крошку. Прощайте, мистеръ Тэкльтонъ... Что же это, наконецъ.... Куда дѣвался Джонъ.

Тэкльтонъ *(появляясь въ дверяхъ).* Онъ ушелъ впередъ.—Онъ идетъ пѣшкомъ.

М-съ Пирибингль. Джонъ, голубчикъ. Что это значитъ. Пѣшкомъ. Въ такую темень.

ЗАНАВѢСЪ.

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ.

1. Джонъ *(одинъ)*.

Джонъ. «Вы можете убить человѣка, прежде чѣмъ сами опомнитесь», сказалъ Тэкльтонъ. Какое-же это будетъ убійство,—если дамъ негодяю возможность схватиться со мной въ рукопашную. Тотъ вѣдь моложе. Тотъ моложе. Да. Какой нибудь прежній... старая зазноба... человѣкъ, покорившій сердце, котораго я не могъ покорить. Избранникъ ея юности, тотъ о комъ она мечтала, по комъ она тосковала, когда воображалъ, что она счастлива... со мной... Какая мука думать объ этомъ теперь *(снялъ со стѣны ружье)*. Убей, убей его соннаго въ постели *(крадется съ ружьемъ къ комнатѣ Незнакомца.— Изъ камина появляется фея-сверчокъ)*.

2. Джонъ и Сверчокъ.

Фея. Джонъ, Джонъ!

Джонъ *(оглянулся кругомъ, подошелъ къ камину, заплакалъ)*.

Фея *(Сверчокъ)*. «Я люблю его, люблю за то, что столько разъ его слушала, за тѣ мысли, которыя поднимала во мнѣ его безобидная пѣсенка».

Джонъ. Она это говорила. Да, да, этими самыми словами.

Фея. «Твой домъ былъ для меня счастливымъ домомъ, Джонъ, и я люблю за это сверчка».

Джонъ. Онъ былъ счастливымъ, Богъ свидѣтель. Онъ дѣлалъ его счастливымъ... всегда—до нынѣшняго дня.

Фея. Такая кроткая, милая... Всегда заботливая. Такая веселая хлопотунья... Такая чистая сердцемъ.

Джонъ. Правда. Все правда, иначе я не могъ бы любить ее, какъ любилъ.

Фея. Какъ люблю.

Джонъ. Какъ любилъ.

Фея. Во имя твоего прошлаго счастья, твоего домашняго очага.

Джонъ. Который она опозорила.

Фея... который она—и какъ еще часто—освѣщала своимъ присутствіемъ, который безъ нея былъ лишь простой грудой кирпичей и ржаваго желѣза, а съ нею сталъ алтаремъ твоего дома, алтаремъ—гдѣ, забывая будничныя заботы, ты ежечасно приносилъ чистую жертву ясной души, безграничной вѣры и переполненнаго любовью сердца. Во имя твоего прошлаго счастья, среди мирнаго святилища твоего очага, гдѣ тебя обступаютъ дорогія воспоминанія. Во имя твоего прошлаго счастья. Выслушай ее. Выслушай меня. Прислушайся ко всему, что говоритъ тебѣ языкомъ твоего дома...

Джонъ. И говоритъ за нее.

Фея. Все, что говоритъ языкомъ твоего дома, твоего домашняго очага— должно говорить за нее. Нѣтъ на свѣтѣ ни одного гадкаго, злого, лукаваго существа, которое могло бы похвастаться дружбой съ ней, которое посмѣло бы сказать, что знаетъ ее. Одна только я—веселая маленькя Фея—я одна знаю, чего она стоитъ. Вотъ она сидитъ у огня за работой, она шьетъ и тихонько напѣваетъ: милая, веселая, прелестная Малютка. Это-ли вѣтреная жена, которую ты оплакиваешь. За дверьми послышались голоса, музыка, громкій говоръ и смѣхъ. Въ комнату ворвалась толпа молодежи—женщинъ и мужчинъ. Малютка лучше ихъ всѣхъ и не старѣй любой изъ нихъ. Они пришли звать ее съ собой танцовать, но въ отвѣтъ на ихъ приглашеніе она только засмѣялась, покачала головой и показала на огонь, гдѣ стояла ея стряпня; такъ она и отпустила ихъ ни съ чѣмъ, и когда молодые люди стали выходить одинъ за другимъ, она кивала имъ головой съ такимъ веселымъ равнодушіемъ... А между тѣмъ равнодушіе совсѣмъ не въ ея характерѣ. О нѣтъ. Когда вслѣдъ затѣмъ на порогѣ показался одинъ знакомый намъ извозчикъ, Боже мой, какъ радостно бросилась она его встрѣчать. Это ли жена, которая тебѣ измѣнила. Она качаетъ дѣтскую колыбельку, тихонько напѣвая и положивъ голову на плечо рослаго человѣка. Она стоитъ съ ребенкомъ, весело болтающая посреди кучки опытныхъ старыхъ матронъ. Она стоитъ солидно, опираясь на руку мужа, добросовѣстно притворяясь такой-же опытной матроной, какъ эти старухи *(это она-то)* и стараясь изо всѣхъ силъ увѣрить, что она навѣки отреклась отъ суеты мірской и что быть м терью—совсѣмъ для нея не новость. Это ли жена, которая обманула тебя.

(Исчезла. На сценѣ начинаетъ свѣтлѣть до полнаго разсвѣта. Джонъ спитъ въ креслѣ. Когда разсвѣло—стукъ въ дверь. Джонъ просыпается не сразу, встаетъ, прячетъ ружье, открываетъ дверь. Входитъ Тэкльтонъ, нарядно одѣтый со свадебнымъ цвѣткомъ въ петлицѣ).

2. Джонъ и Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. Джонъ Пирибингль. Мой добрый другъ, какъ вы себя чувствуете послѣ вчерашняго.

Джонъ. Я провелъ очень тяжелую ночь, мистеръ Тэкльтонъ, я былъ вчера разстроенъ. Но теперь все прошло. Можете вы удѣлить мнѣ полчасика времени. Мнѣ нужно съ вами поговорить.

Тэкльтонъ. Я нарочно затѣмъ и пріѣхалъ. О лошади не безпокойтесь. Я ее привязалъ вожжами къ столбу, вы только подбросьте ей охапку сѣна. *(Джонъ и Тэкльтонъ ушли).*

Слоубой *(входитъ съ кувшиномъ и полотенцемъ, стучитъ въ дверь къ Незнакомцу, немного подождавъ. 2-й разъ. Возвращаются Тэкльтонъ и Джонъ).*

3. Джонъ, Тэкльтонъ, Слоубой.

Джонъ. Вы вѣдь вѣнчаетесь не раньше двѣнадцати.

Тэкльтонъ. Да, ровно въ двѣнадцать. Времени довольно впереди: успѣемъ поговорить.

Слоубой. Съ вашего позволенія, сэръ, я никакъ не могу достучаться. Я надѣюсь, что никто здѣсь не ушелъ и не умеръ, съ вашего позволенія.

Тэкльтонъ. Не постучаться-ли мнѣ. Это становится любопытно. *(Начинаетъ стучать. Послѣ двухъ-трехъ попытокъ достучаться, пробуетъ, заперта-ли дверь. Дверь открывается. Тэкльтонъ, за нимъ Слоубой скрываются въ ней и сейчасъ же возвращаются).* Джонъ Пирибингль—я надѣюсь, что въ эту ночь у васъ здѣсь не случилось ничего... ничего страшнаго. Дѣло въ томъ... дѣло въ томъ, что его тамъ нѣтъ и окно стоитъ настежъ. Правда, я не замѣтилъ слѣдовъ чего-нибудь такого... и окно почти въ уровень съ садомъ, но все-таки я испугался... подумалъ... не вышло ли у васъ тутъ потасовки. А?

Джонъ. Успокойтесь. Вчера вечеромъ онъ вошелъ въ эту комнату цѣлъ и невредимъ, и съ тѣхъ поръ никто къ нему не входилъ. Онъ ушелъ по своей доброй волѣ, и я могу сказать только одно: я самъ бы съ радостью вышелъ навсегда въ эту дверь, еслибъ я могъ измѣнить этимъ прошлое и сдѣлать такъ, чтобъ онъ никогда сюда не входилъ. Но онъ былъ и ушелъ, и мой расчетъ съ нимъ конченъ. *(Слоубой ушла).*

4. Джонъ, Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. Да. Значитъ онъ дешево отдѣлался—вотъ все, что я на это могу сказать.

Джонъ. Вчера вечеромъ, благодаря вашимъ стараніямъ, я имѣлъ возможность убѣдиться, что моя жена... моя жена, которую я люблю... тайно...

Тэкльтонъ... и нѣжно...

Джонъ. Что моя жена помогаетъ этому человѣку обманывать людей своими переодѣваніями и доставлять ему случай видѣть ее наединѣ. Чего-бы я не далъ, чтобъ никогда не видѣть того, что я видѣлъ вчера. Чего бы я не далъ, чтобъ не имѣть васъ посредникомъ въ этомъ дѣлѣ.

Тэкльтонъ. У меня, признаюсь, всегда были на этотъ счетъ подозрѣнія. За это-то, вѣроятно, меня и не любили въ вашемъ домѣ.

Джонъ. Но такъ какъ къ несчастью, такъ какъ вы постарались устроить, чтобъ я видѣлъ ее—мою жену, которую я люблю... чтобъ я видѣлъ ее въ такомъ невыгодномъ для нея свѣтѣ, то справедливость требуетъ, чтобъ вы теперь взглянули на нее моими глазами и узнали, что думаю объ этомъ

я. Потому что мое мнѣніе теперь окончательно и ничто не можетъ его поколебать.

Тэкльтонъ. Разумѣется, такъ или иначе обидчика надо наказать...

Джонъ. Я грубый простой человѣкъ. Во мнѣ нѣтъ ничего такого, что подкупало-бы въ мою пользу. Я не уменъ, какъ вамъ извѣстно, я не молодъ. Я крѣпко люблю мою Малютку и въ этомъ вся моя заслуга. Я полюбилъ ее за то, что зналъ ее ребенкомъ—вѣдь она выросла на моихъ глазахъ, и за то еще, что я видѣлъ, какое она сокровище. Она была моей жизнью всѣ эти годы... ужъ я не помню, съ какихъ поръ... На свѣтѣ много мужчинъ и лучше и умнѣе меня, но ни одинъ изъ нихъ, я увѣренъ, не могъ бы полюбить мою Малютку такъ, какъ я ее люблю. И вотъ, любя ее, я началъ все чаще думать о томъ, что хотя я и не стою ея, но что я могъ бы все-таки быть ей добрымъ мужемъ, сумѣлъ бы, можетъ быть, оцѣнить ее лучше, чѣмъ всякій другой. Такъ то мало-по-малу я и пріучилъ себя къ мысли, что это возможная вещь и что отчего бы намъ и не пожениться. И въ концѣ концовъ такъ оно и вышло, мы поженились.

Тэкльтонъ. Гм.

Джонъ. Я много думалъ, прежде чѣмъ рѣшился; я испытывалъ себя и хорошо изучилъ свое сердце. Я зналъ, какъ крѣпко я люблю ее и какое счастье она мнѣ принесетъ, но я забылъ... Теперь я это чувствую... я не подумалъ о ней.

Тэкльтонъ. Конечно, конечно. Легкомысліе, вѣтренность, жажда поклоненія. Объ этомъ вы забыли... Упустили изъ вида... да, да.

Джонъ. Вы лучше не перебивайте меня, пока не поймете, какъ слѣдуетъ, а вы еще очень отъ этого далеки. Если вчера я былъ способенъ убить перваго, кто бы осмѣлился сказать дурное слово о ней, то сегодня я такого человѣка раздавилъ бы ногой, какъ гадину, будь онъ мнѣ хоть братъ родной. Женясь на ней, подумалъ-ли я, что въ ея годы, съ ея красотой, я отрываю ее отъ всего, что было ей дорого—отъ молодыхъ подругъ, отъ веселаго общества, котораго она была украшеніемъ, отрываю отъ всего этого, чтобы запереть въ мой скучный домъ на всю жизнь и дать ей въ товарищи мою скучную особу. Правда, я любилъ ее, но развѣ это было заслугой съ моей стороны, когда всѣ, кто ее знаетъ, не могутъ ее не любить. Подумалъ ли я объ этомъ. Нѣтъ, ни на одну минуту. Молодая, почти ребенокъ,—что могла она понимать въ жизни *(входятъ м-съ Пирибингль, за ней Слоубой,—остаются въ глубинѣ такъ, что Тэкльтонъ и Джонъ ихъ не видятъ)*. Я воспользовался ея неопытностью, я женился на ней. Чего-бы я ни далъ теперь, чтобы этого никогда не случилось. Ради нея, не ради себя. Сколько надо было мужества съ ея стороны, сколько силы душевной, чтобы скрывать отъ меня изо дня въ

день, какъ она несчастна. И она скрывала. Бѣдное дитя. Бѣдная Малютка. Какъ могъ я не понимать. Развѣ я не видѣлъ, какъ глаза ея наполнялись слезами, какъ только заговорили о такихъ неравныхъ бракахъ, какъ нашъ. Видѣлъ, видѣлъ,—и ничего не подозрѣвалъ до вчерашняго дня. Бѣдная дѣвочка. И какъ я могъ когда-нибудь надѣяться, что она меня полюбитъ. Какъ я могъ повѣрить, что она любитъ меня.

Тэкльтонъ. Она сама старалась всѣхъ въ этомъ увѣрить, до такой степени старалась, что это-то признаться и подало первый поводъ къ моимъ подозрѣніямъ. Моя невѣста, Мей Фильдингъ, въ этомъ отношеніи...

Джонъ. Она хотѣла, я только теперь начинаю понимать, какъ горячо она хотѣла и старалась быть мнѣ послушной и вѣрной женой. Только я одинъ знаю, какъ она была добра, какъ много она для меня сдѣлала, какое у нея мужественное, нѣжное сердце. Пусть счастье, которое я узналъ подъ этой кровлей, будетъ свидѣтелемъ, что я не лгу. Воспоминаніе объ этомъ счастьи будетъ поддерживать и утѣшать меня, когда я останусь одинъ.

Тэкльтонъ. Одинъ. Ого. Такъ, значитъ, вы таки намѣрены принять эту исторію до нѣкоторой степени къ свѣдѣнію.

Джонъ. Я намѣренъ сдѣлать для нея лучшее, что я смогу, искупить мою вину передъ ней...

Тэкльтонъ. Искупить вашу вину передъ ней. Должно быть я что-нибудь не дослышалъ: вы вѣрно не то хотѣли сказать.

Джонъ. Слушайте, что я буду говорить. Слушайте въ оба и зарубите себѣ на носу то, что услышите. Слушайте-же. Ясно-ли я говорю.

Тэкльтонъ. Совершенно ясно.

Джонъ. И какъ человѣкъ, который рѣшился исполнить то, что онъ говоритъ.

Тэкльтонъ. Да, по крайней мѣрѣ, очень похоже на то.

Джонъ. Такъ слушайте же. Всю ночь я просидѣлъ у этого очага. За эту ночь я вызвалъ въ своей памяти всю ея жизнь день за днемъ. Я перебралъ въ своемъ умѣ всѣ ея поступки, всѣ слова, во всѣхъ мельчайшихъ случаяхъ за все время нашего совмѣстнаго житья, и клянусь душой она невинна, если только есть Богъ на небесахъ, чтобы судить невинныхъ и виновныхъ. Нѣтъ во мнѣ больше ни недовѣрія, ни гнѣва... ничего кромѣ сознанія моего горя. Въ несчастную минуту какой-нибудь прежній... милый ея сердцу юноша, гораздо больше меня подходящій къ ея вкусамъ и возрасту, покинутый ради меня, быть можетъ противъ ея воли—возвратился къ ней. Въ несчастную минуту пораженная его неожиданнымъ появленіемъ, не успѣвъ даже хорошенько обдумать, что она дѣлаетъ, она сдѣлалась соучастницей его обмана... скрыла его отъ меня. Вчера вечеромъ видѣлась съ нимъ. Мы были

свидѣтелями этого свиданія. Конечно, это было дурно. Но кромѣ того, ни въ чемъ другомъ она невинна, если только есть правда на землѣ...

Тэкльтонъ. Если таково ваше мнѣніе...

Джонъ. Такъ пусть же она будетъ свободна. Пусть уйдетъ отъ меня, напутствуемая моими благословеніями за тѣ дни свѣтлаго счастья, которыя она мнѣ дала, и моимъ прощеніемъ за ту боль, которую она мнѣ причинила. Сегодня годовщина того дня, когда я взялъ ее изъ родного дома. Сегодня же она возвратиться домой и я не буду ее больше тревожить. Ея отецъ и мать возьмутъ ее опять къ себѣ. Гдѣ бы она ни была—тамъ или въ другомъ мѣстѣ—я всегда могу положиться на нее. Она уходитъ отъ меня съ чистымъ сердцемъ и незапятнанной совѣстью; такъ будетъ жить и дальше—въ этомъ я увѣренъ. Когда я умру—я могу умереть, когда она будетъ еще молода—она узнаетъ, что я никогда ее не забывалъ и любилъ до послѣдняго вздоха. Я все сказалъ. Теперь вы знаете, къ чему я пришелъ. Ну, и довольно. Кончено.

М-съ Пирибингль. Нѣтъ, Джонъ, не кончено. Не говори еще, что кончено. Подожди говорить. Я слышала твои благородныя слова. Я не могла уйти, притворившись, что не слыхала того, что такъ глубоко меня тронуло. О, Джонъ, еслибъ ты зналъ, какъ я тебѣ благодарна. Но не говори, что все кончено. Не говори пока часы пробьютъ еще разъ.

Джонъ. Никакіе часы работы рукъ человѣческихъ не пробьютъ для меня тѣхъ минутъ, которыя миновали. Что бы мы съ тобой ни сказали другъ другу, это не дѣлаетъ разницы. Но пусть будетъ по твоему, дорогая. Часы скоро пробьютъ. Я радъ сдѣлать и не такую уступку, чтобы доставить тебѣ удовольствіе.

Тэкльтонъ. Ну, мнѣ однако пора: къ тому времени, какъ часы начнутъ бить, я долженъ уже быть по дорогѣ въ церковь. Прощайте, Джонъ Пирибингль. Очень жалѣю, что приходится лишиться удовольствія видѣть васъ на моей свадьбѣ. Жалѣю одинаково, какъ о потерѣ для меня лично, такъ и о томъ, что вызвало эту потерю.

Джонъ. Ясно ли я говорилъ.

Тэкльтонъ. Вполнѣ.

Джонъ. И вы не забудете, что я сказалъ.

Тэкльтонъ. Гм. Если вы ужъ непремѣнно требуете, чтобы я вамъ отвѣтилъ, извольте: то, что вы мнѣ сказали, было для меня такъ неожиданно, что врядъ-ли я когда нибудь-забуду ваши слова.

Джонъ. Тѣмъ лучше для насъ обоихъ. Прощайте, желаю вамъ счастья.

Тэкльтонъ. Хотѣлъ бы я пожелать того и вамъ, но такъ какъ я этого не могу, то благодарствуйте. Между нами: не думаю, чтобы мой бракъ былъ менѣе счастливъ отъ того, что Мэй не слишкомъ ухаживала за мной и не навязывалась мнѣ своими чувствами. Прощайте. Берегите себя *(ушли оба)*.

М-съ Пирибингль (*плачетъ, смѣется*). Какой добрый какой чудесный человѣкъ Джонъ.

Слоубой. Охъ, перестаньте. Пожалуйста, перестаньте. Вы до смерти уморите драгоцѣннаго крошку. Пожалуйста перестаньте, мэмъ.

М-съ Пирибингль. Тилли. Будешь ты носить его къ отцу, когда мнѣ нельзя будетъ больше жить здѣсь, когда я переѣду въ свой прежній домъ.

Слоубой. Охъ, перестаньте, пожалуйста перестаньте (*заплакала*). Охъ, перестаньте. О-охъ. Что это такое всѣ сдѣлали со всѣми, что всѣ сдѣлались такіе несчастные. О-о-о-о (*вошли Калебъ и Берта; увидавъ ихъ, Слоубой съ плачемъ убѣгаетъ*).

5. М-съ Пирибингль, Берта, Калебъ.

Берта. Мэри, вы не на свадьбѣ.

Калебъ. Я говорилъ ей, что вы не пойдете. Я слышалъ про вчерашнее, мнѣ говорили. Но, голубушка моя,—пусть себѣ говорятъ, что хотятъ. Я ничему не вѣрю. Я не герой, какъ вы знаете, но я скорѣе дамъ разорвать себя на клочки, чѣмъ повѣрю хоть одному дурацкому слову о васъ. Берта не могла оставаться дома. Я знаю, ей было тяжело быть такъ близко къ нимъ въ день ихъ свадьбы: она боялась расплакаться, когда услышитъ колокольный звонъ. Вотъ мы поднялись пораньше и прямо къ вамъ. Знаете-ли, я все думалъ о томъ, что я надѣлалъ. Простить себѣ не могу, что благодаря мнѣ, моя бѣдная дѣвочка переживаетъ теперь такое горе. Не знаю просто, что мнѣ и дѣлать. Всю ночь промучился, все думалъ... И мнѣ кажется, все-таки лучше всего будетъ, если скажу ей правду... но только при васъ: одинъ я не рѣшусь. Вы мнѣ поможете.

Берта. Мэри, дайте вашу руку, вотъ такъ. Я слышала вчера вечеромъ какъ они шептались про васъ, за что-то васъ бранили. Но это не правда—я знаю.

Калебъ. Неправда, Берта.

Берта. Я знала, я имъ говорила. Я и слушать не хотѣла, что они говорили. Бранить ее—мою Мэри. Чтобъ я повѣрила чему-нибудь дурному о ней. Нѣтъ—я еще не настолько слѣпа. Я всѣхъ васъ знаю гораздо лучше, чѣмъ вы думаете. Но никого я не знаю такъ хорошо, какъ ее, никого—даже тебя, отецъ. Изъ всѣхъ, кто меня окружаетъ, никого я не представляю себѣ такъ вѣрно, какъ ее, потому что она—сама правда. Еслибъ я вдругъ стала видѣть, я узнала бы ее въ цѣлой толпѣ. Сестра моя. Дорогая.

Калебъ. Берта, родная моя, мнѣ нужно тебѣ что-то сказать. Меня мучитъ одна вещь... и лучше я скажу тебѣ теперь, пока мы здѣсь одни съ ней. Выслушай меня и будь ко мнѣ снисходительна. Я долженъ сдѣлать тебѣ одно признаніе, моя дорогая.

Берта. Признаніе, отецъ.

Калебъ. Я измѣнилъ правдѣ, дитя мое, и сдѣлалъ зло тебѣ и себѣ. Я измѣнилъ правдѣ, думая сдѣлать лучше для тебя, и поступилъ съ тобой жестоко.

Берта. Жестоко.

М-съ Пирибингль. Онъ слишкомъ строго винитъ себя, Берта. Вы сами сейчасъ это скажете, вы первая скажете ему это, я увѣрена.

Берта. Онъ—жестокъ ко мнѣ.

Калебъ. Неумышленно, дитя мое. Я не хотѣлъ быть жестокимъ и все-таки причинилъ тебѣ большое зло. Я и самъ того не подозрѣвалъ до вчерашняго дня. Милая моя, слѣпая дочка. Выслушай меня и прости. Міръ, въ которомъ ты живешь, моя радость, тотъ міръ—какимъ ты его представляешь себѣ съ моихъ словъ, не существуетъ въ дѣйствительности. Глаза, которымъ ты такъ вѣрила, обманули тебя. Твой жизненный путь былъ очень тяжелъ, и я думалъ сгладить его для тебя. Я передѣлалъ все, что тебя окружало, начиная съ неодушевленныхъ предметовъ и кончая людьми; я выдумалъ много такого, чего никогда не было, и все только за тѣмъ, чтобы сдѣлать тебя счастливѣе; я скрывалъ отъ тебя, я обманывалъ тебя—да проститъ меня Богъ. Я окружилъ тебя фантастическимъ міромъ.

Берта. Но живые люди—вѣдь это не фантазія. Вѣдь не могъ же ты выдумать для меня несуществующихъ людей.

Калебъ. А между тѣмъ я сдѣлалъ это, Берта. Есть одинъ человѣкъ—ты его знаешь, голубка...

Берта. Отецъ, отецъ. Зачѣмъ говорить, что я знаю. Что и кого я знаю. Я жалкая, слѣпая, которую такъ легко обмануть.

Калебъ. Человѣкъ, который сегодня вѣнчается, черствый, сухой эгоистъ и скупецъ. Всѣ эти годы онъ былъ для насъ съ тобой суровымъ хозяиномъ. Лицо его нисколько не лучше его низкой душеньки: холодное деревянное, отвратительное лицо. Ни въ чемъ, ни въ чемъ онъ не похожъ на тотъ портретъ, который я нарисовалъ тебѣ. Рѣшительно ни въ чемъ.

Берта. О, зачѣмъ, зачѣмъ ты это сдѣлалъ. Зачѣмъ ты переполнилъ мое сердце такой горячей любовью, чтобы прійти потомъ, какъ смерть, и вырвать изъ него то, что я люблю. О, Господи. Какъ я безпомощна и одинока. Мэри, разскажите мнѣ, какой у насъ домъ... какой онъ взаправду.

М-съ Пирибингль. Очень бѣдный домъ, Берта; бѣдный и неуютный. Удивительно, какъ онъ такъ долго выдерживаетъ вѣтеръ и дождь; онъ очень плохо защищенъ отъ погоды, Берта, не лучше, чѣмъ вашъ бѣдный отецъ въ его парусиновомъ пальто.

Берта. Подарки... которые являлись по первому моему желанію, которыми я такъ дорожила—эти подарки—отъ кого они шли. Вы мнѣ ихъ присылали?

М-съ Пирибингль. Нѣтъ.

Берта. Кто-же. Мэри, дорогая, еще минутку—одну минутку. Отойдемъ подальше... еще... вотъ такъ. Говорите шепотомъ. Вы никогда не лжете—я знаю. И теперь... вы тоже меня не обманете. Нѣтъ?

М-съ Пирибингль. Нѣтъ, Берта. Даю вамъ слово.

Берта. Я знаю, что нѣтъ, я въ этомъ увѣрена. Мэри, посмотрите туда, гдѣ теперь мой отецъ, и скажите мнѣ, что вы видите.

М-съ Пирибингль. Я вижу стараго человѣка, убитаго горемъ. Онъ сидитъ сгорбившись, положивъ на спинку стула руки и опустивъ на нихъ голову. Онъ совсѣмъ старый старикъ, худенькій, жалкій, съ задумчивымъ грустнымъ лицомъ и сѣдой головой. Я вижу теперь, какъ онъ сидитъ, согнувшись подъ тяжестью воображаемаго горя. Но, Берта, я много разъ видѣла раньше, какъ мужественно онъ боролся съ настоящимъ горемъ, съ настоящей нуждой, какъ трудился, не щадя силъ для одной, великой цѣли.

Берта. Вотъ когда Господь далъ мнѣ зрѣніе. Вотъ когда открылись мои слѣпые глаза. Я была слѣпа, теперь я прозрѣла. Я до сихъ поръ не знала его. Подумать только, что я могла умереть, ни разу не видавъ отца моего такимъ, какой онъ есть—моего отца, который такъ любитъ меня. Нѣтъ на землѣ другого лица, которое я хотѣла бы любить такъ преданно, такъ горячо, какъ это лицо. Чѣмъ ты старѣе, чѣмъ ты слабѣе—тѣмъ ты мнѣ дороже, отецъ.

Калебъ. Моя Берта.

Берта. И я повѣрила ему.

Калебъ. Нѣтъ больше твоего щеголя отца, моя Берта, твоего красавца въ свѣтло-синемъ пальто. Онъ умеръ, пропалъ безъ слѣда.

Берта. Неправда, ничего не пропало. Ничего не умерло для меня. Душа всего, что было мнѣ дорого — здѣсь въ этомъ измученномъ лицѣ, въ этихъ сѣдыхъ волосахъ—отецъ. Я больше теперь не слѣпая. Отецъ—скажи мнѣ: Мэри...

Калебъ. Да, дорогая, она здѣсь.

Берта. Ее ты не передѣлалъ. Она такая, какъ ты мнѣ про нее говорилъ. Ты не сказалъ мнѣ о ней ничего, что не было правдой.

Калебъ. Боюсь, моя радость, что я бы и тутъ погрѣшилъ: передѣлалъ бы и ее, еслибъ только могъ сдѣлать ее лучше, чѣмъ она есть. Но измѣни я въ ней хоть одну черточку, я бы только испортилъ. Ее нельзя сдѣлать лучше.

М-съ Пирибингль. А знаете, Берта, удивительныя бываютъ иногда перемѣны на свѣтѣ, какихъ никакъ нельзя ожидать. Приходило-ли вамъ когда нибудь въ голову, дорогая, что и для васъ можетъ настать такая перемѣна—хорошая, счастливая. Только, если когда-нибудь это съ вами случится, — смотрите — постарайтесь не слишкомъ взволноваться. Что это? Слышите. Кажется,

кто-то ѣдетъ по дорогѣ... Берта, у васъ тонкій слухъ. Что это? Ѣдутъ, или мнѣ показалось.

Берта. Да, ѣдутъ и очень быстро.

М-съ Пирибингль. Я... я знаю, что у васъ тонкій слухъ, я это часто замѣчала... а все-таки на свѣтѣ бываютъ удивительныя перемѣны... и, значитъ, мы должны быть готовы, чтобы неожиданность не слишкомъ насъ поразила...

Калебъ. Что вы хотите сказать?

М-съ Пирибингль. Ѣдутъ, ѣдутъ. Теперь ужъ навѣрно. Ближе, еще ближе. Совсѣмъ близко. А теперь слышите. Чьи-то шаги. Вѣдь такъ. А теперь... *(Закрываетъ Калебу глаза руками)* Кончено. *(Вбѣгаетъ Незнакомецъ-Эдуардъ, сынъ Калеба, за нимъ Мэй, изъ двери въ глубинѣ Слоубой съ ребенкомъ на рукахъ).*

6. Тѣ-же, Незнакомецъ, Мэй, и Слоубой.

Незнакомецъ. *(Эдуардъ).* Кончено.

М-съ Пирибингль. Счастливо?

Незнакомецъ. Счастливо.

М-съ Пирибингль. Узнаете ли вы этотъ голосъ, Калебъ? Слыхали вы такой голосъ когда нибудь прежде?

Калебъ. Если бы мой мальчикъ, что уѣхалъ въ золотую страну Южной Америки, былъ живъ...

М-съ Пирибингль. Онъ живъ. Смотрите. Вотъ онъ, передъ вами—цѣлъ и невредимъ. Вашъ сынъ, Калебъ, котораго вы оплакивали. Вашъ братъ, Берта,—любимый, единственный... Онъ живъ, живъ. *(Бьютъ часы, входитъ Джонъ).*

7. Тѣ-же и Джонъ.

Калебъ. Джонъ, смотрите сюда. Смотрите. Мой мальчикъ изъ золотой страны Южной Америки. Мой сынъ, Джонъ.

Джонъ. Эдуардъ, это были вы?

М-съ Пирибингль. Скажите ему все, Эдуардъ. Говорите все, какъ было,—теперь уже можно. Говорите.

Эдуардъ. Да. Это былъ я.

Джонъ. Какъ вы могли это сдѣлать. Вы могли обмануть стараго друга, прокрасться въ его домъ переодѣтымъ, какъ воръ. Былъ у насъ здѣсь когда-то хорошій, честный мальчикъ... Сколько лѣтъ прошло, Калебъ, какъ мы узнали, что онъ умеръ. Тотъ никогда бы этого не сдѣлалъ.

Эдуардъ. Былъ у меня когда-то великодушный, дорогой другъ—родной отецъ не могъ бы быть ко мнѣ добрѣе... Тотъ никогда бы не осудилъ меня, не выслушавъ. Вы были тѣмъ другомъ, и я убѣжденъ; что вы меня выслушаете.

Джонъ. Что-жъ. Ваше требованіе справедливо. Говорите—я слушаю.

Эдуардъ. Когда я уѣзжалъ отсюда молодымъ мальчикомъ,—я любилъ и былъ любимъ взаимно.

Джонъ. Вы?

Эдуардъ. Да, я крѣпко ее любилъ, и она отвѣчала мнѣ тѣмъ же. Я всегда вѣрилъ, что она любитъ меня... а теперь я въ этомъ убѣжденъ.

Джонъ. Господи, помоги мнѣ. Это ужасно.

Эдуардъ. Я остался ей вѣренъ, и когда послѣ многихъ передрягъ, чуть не стоившихъ мнѣ жизни, я возвращался домой, полный самыхъ радужныхъ плановъ, за двадцать миль отсюда я услыхалъ, что она мнѣ измѣнила, что она забыла меня и вышла за другого, за человѣка богаче меня. Я не думалъ ее упрекать; мнѣ только хотѣлось увидѣть ее, убѣдиться своими глазами, что это правда. Я надѣялся, что, можетъ быть, ее силой принудили къ этому браку, что воля ея тутъ не участвовала. Въ ту минуту даже это было мнѣ утѣшеніемъ, и я поѣхалъ дальше. А чтобъ узнать всю правду—настоящую правду—я переодѣлся—вы знаете какъ, и ждалъ на дорогѣ—вы знаете, гдѣ. Она тоже ничего не подозрѣвала до той минуты, когда я ей шепнулъ на ухо, кто я—помните. Она еще сидѣла у камина и чуть не выдала меня своимъ крикомъ.

М-съ Пирибингль. Но когда она узнала, что Эдуардъ живъ и вернулся, когда онъ разсказалъ ей свой планъ, она посовѣтовала держать его въ самомъ строгомъ секретѣ, потому что старый другъ Джонъ Пирибингль, былъ человѣкъ слишкомъ открытаго характера и такой неловкій на всякія хитрости,—совсѣмъ косолапый медвѣдь,—кто же этого не знаетъ. А когда она, т. е. я, Джонъ, разсказала ему все, какъ было, какъ она думала, что онъ давно умеръ, какъ ея мать—сумасбродная старушка, стала уговаривать ее выйти замужъ за богатаго, какъ она долго не соглашалась и наконецъ согласилась... И когда она, т. е. это я опять, Джонъ, сказала ему, что они еще не обвѣнчаны,—онъ чуть съ ума не сошелъ отъ радости. Тогда она—опять таки Джонъ, сказала, что будетъ между ними посредницей. И вотъ они опять сошлись Джонъ. И часъ тому назадъ обвѣнчались. Вотъ и молодая. А Греффъ Тэкльтонъ остался съ носомъ и умретъ холостякомъ. А я... я самая счастливая женщина Мей. Поздравляю тебя, моя душечка. Благослови тебя Богъ. Нѣтъ, Джонъ, нѣтъ. Выслушай еще, не люби меня еще, не люби, пока не услышишь всего, до послѣдняго слова. Очень дурно было съ моей стороны имѣть отъ тебя секретъ, милый Джонъ. Но я не думала, что тутъ есть что нибудь дурное до вчерашняго вечера. Но когда я взглянула вчера на твое лицо и поняла, что ты видѣлъ меня съ Эдуардомъ, когда я поняла, что ты подумалъ—я почувствовала, какъ сумасбродно, какъ дурно я поступила. Но, Джонъ, дорогой

мой. Какъ могъ ты... какъ могъ ты это подумать. *(Заплакала).* Нѣтъ, Джонъ, не люби меня еще немножко, пожалуйста не люби. Теперь ужъ не надолго. Если я огорчилась тогда—помнишь, когда ты сказалъ мнѣ объ этой свадьбѣ, такъ это потому, что я помнила, какъ Мей и Эдуардъ любили другъ друга... Ты вѣришь мнѣ теперь. Вѣришь. Нѣтъ, не люби меня еще—одну минуту. Я не сказала еще самаго главнаго: главное я къ концу припасла. Мой добрый, благородный, мой милый, милый Джонъ. Когда на дняхъ мы съ тобой говорили по душѣ—помнишь, по поводу сверчка—я чуть-чуть не сказала тебѣ, на языкѣ вертѣлось, что въ началѣ я не любила тебя такъ крѣпко, какъ люблю теперь. Я была такъ молода тогда, Джонъ. Но, дорогой мой, съ каждымъ днемъ, съ каждымъ часомъ я любила тебя все больше и больше. А послѣ сегодняшняго, послѣ того, какъ ты такъ великодушно, такъ благородно говорилъ обо мнѣ—еслибъ только я могла полюбить тебя еще больше, я полюбила бы. Но я не могу. Всю мою любовь я уже отдала тебѣ. Теперь обними меня... Твой домъ—мой домъ и не думай меня куда-то отсылать. *(Цѣлуются—затѣмъ идутъ поздравлять молодыхъ. Въ дверяхъ слуга Теклътона).*

Слуга. Мистеръ Тэкльтонъ.

(Быстро вбѣгаетъ Тэкльтонъ).

8. Тѣ-же и Тэкльтонъ.

Тэкльтонъ. Что за чортъ! Джонъ Пирибингль, объясните пожалуйста, что это значитъ? Тутъ какое нибудь недоразумѣніе. Я условился съ мистрисъ Тэкльтонъ, что она будетъ ждать меня въ церкви, а между тѣмъ я готовъ побожиться, что встрѣтилъ ее сейчасъ на дорогѣ: она ѣхала въ эту сторону. А, да вотъ и она. Виноватъ, сэръ, не имѣю удовольствія быть съ вами знакомымъ, но я просилъ бы васъ уступить мнѣ на сегодня эту молодую лэди—у нея есть неотложное дѣло по поводу выполненія одного обязательства.

Эдуардъ. Я не могу ее уступить—ни подъ какимъ видомъ.

Тэкльтонъ. Что это значитъ, бродяга?

Эдуардъ. Это значитъ, что я вамъ прощаю вашъ гнѣвъ, потому что сегодня я такъ же глухъ къ грубымъ рѣчамъ, какъ вчера былъ глухъ ко всякимъ рѣчамъ. Мнѣ очень жаль, сэръ, что эта молодая лэди не можетъ сопровождать васъ въ церковь, но такъ какъ она уже была тамъ сегодня, то можетъ быть вы ее извините.

Тэкльтонъ *(вынулъ изъ кармана кольцо, передаетъ его Слоубой).* Мисс Слоубой—не будете ли вы такъ добры бросить это въ огонь. Благодарствуйте.

Эдуардъ Моя жена никогда-бы не позволила себѣ измѣнить данному вамъ слову, не будь она связана другимъ—очень старшимъ.



Г. М. Хмара. „Джонъ Пирибингль“

Мей. Я не скрывала отъ мистера Тэкльтона исторіи моей прежней любви, напротивъ я много разъ ему говорила, что никогда не забуду о ней. Надѣюсь, мистеръ Тэкльтонъ, настолько справедливъ, что не станетъ этого отрицать.

Тэкльтонъ. Конечно, совершенно вѣрно, все это вы мнѣ говорили... Мистеръ Эдуардъ Племмеръ, если не ошибаюсь?

Эдуардъ. Такъ точно.

Тэкльтонъ. Такъ... А я бы васъ ни за что не узналъ. Поздравляю васъ, сэръ.

Эдуардъ. Благодарю.

Тэкльтонъ. Мистрисъ Пирибингль, я виноватъ передъ вами. Не могу сказать, чтобы ваша дружеская услуга пришлась мнѣ по вкусу, но я передъ вами виноватъ. Вы лучше, чѣмъ я о васъ думалъ. Джонъ Пирибингль, я виноватъ. Вы меня понимаете—этого довольно. Леди и джентельмены, я не имѣю никакихъ претензій. Все кончилось къ общему удовольствію. Прощайте. *(Уходитъ. Общій говоръ. Черезъ минуту входитъ слуга Тэкльтона съ пирогомъ и сверткомъ игрушекъ).*

Слуга. Мистеръ Тэкльтонъ приказалъ кланяться и сказать, что пирогъ ему больше не нуженъ. Не скушаете ли вы его. *(Малютка принимаетъ пирогъ и передаетъ Мей).* Мистеръ Тэкльтонъ прислалъ маленькому игрушки. Они не страшныя. *(Общее удивленіе. Въ дверяхъ показывается смущенный Тэкльтонъ).*

Тэкльтонъ. Джонъ Пирибингль, Калебъ... Друзья... у меня дома пусто и жутко, сегодня въ особенности. У меня даже нѣтъ сверчка на печи, я всѣхъ ихъ распугалъ. Окажите мнѣ великую милость: примите меня въ ваше веселое общество.

(Мистрисъ Пирибингль, за ней всѣ бросаются къ нему съ возгласами: «пожалуйста», «да, да, конечно», «милости просимъ»).

Тэкльтонъ *(указывая на Берту).* Калебъ, какой я былъ идіотъ, принимая ее за идіотку.

Джонъ. Вотъ такъ сострилъ... Ура, ура!

Всѣ. Ура!

Эдуардъ. Танцевать, танцевать.

М-съ Пирибингль. Время танцевъ для меня миновало.

(Отодвигаетъ мебель, Берта беретъ небольшую арфу).

М-съ Пирибингль. Такъ ты не отошлешь меня сегодня въ мой прежній домъ, Джонъ. Вѣдь нѣтъ!

Джонъ. А вѣдь я чуть-чуть этого не сдѣлалъ. Еще немножко и сдѣлалъ-бы. Ей Богу.

Эдуардъ. Готово?

Берта. Готово.

(Танцуютъ: Мей съ Эдуардомъ, немного погодя мистриссъ Пирибингль съ Джономъ и, наконецъ, къ общему восторгу всѣхъ Тэкльтонъ со Слоубой. Въ разгаръ танцевъ свѣтъ начинаетъ меркнуть—остается одинъ каминъ. Появляется Чтецъ).

Чтецъ. Тсс. Слышите, какъ весело кричитъ сверчокъ. А чайникъ-то. Слышите, слышите, какъ онъ гудитъ... Но что это? Я кажется еще слышу, какъ они пляшутъ, поворачиваясь къ малюткѣ, чтобы еще разъ взглянуть на это миленькое, маленькое созданье... Она и всѣ растаяли въ воздухѣ, и я одинъ. Сверчокъ поетъ на печи, на полу лежитъ сломанная игрушка... а остальное—исчезло.

(Все гаснетъ).

ЗАНАВѢСЪ.

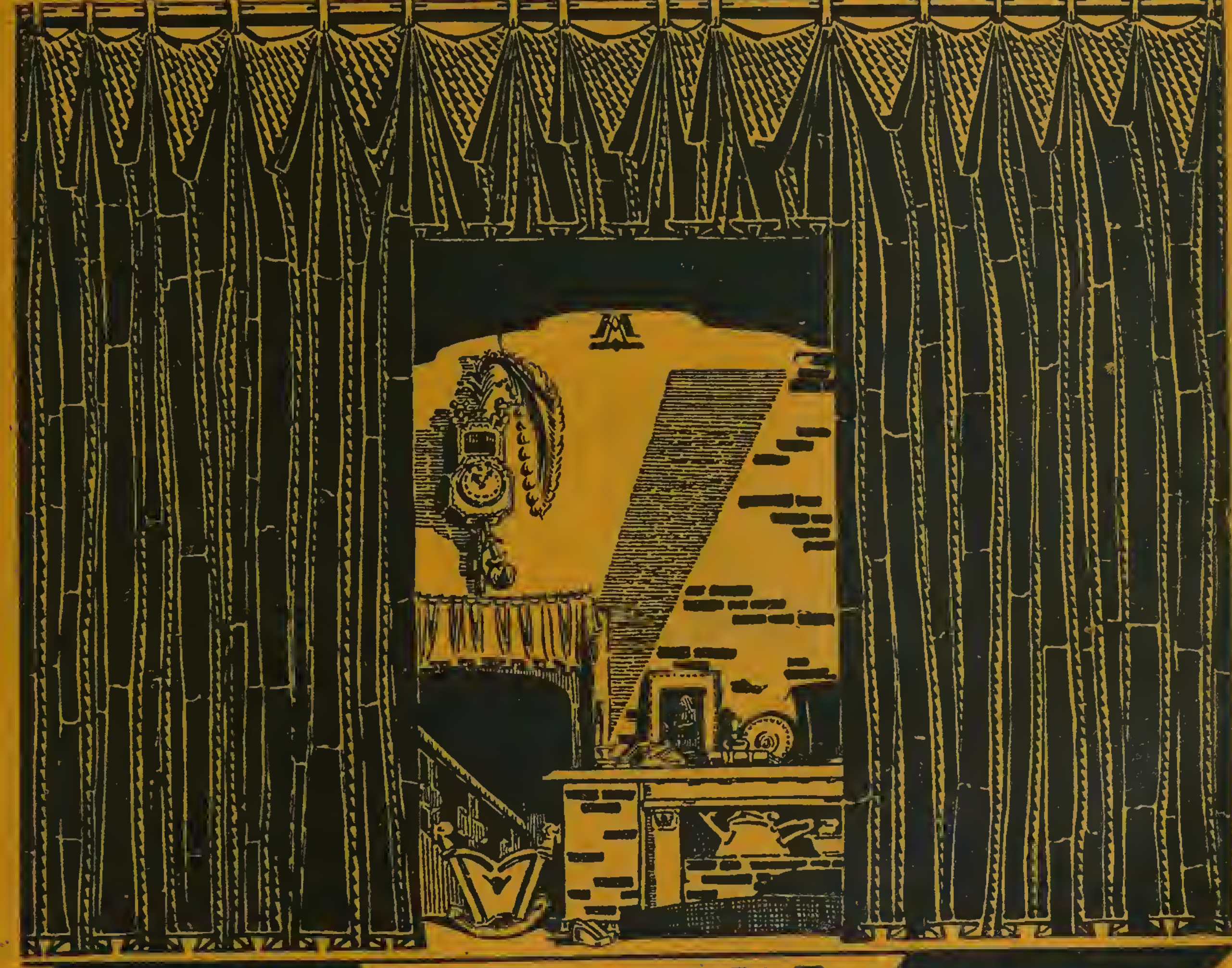
Конецъ.



Художественная и литературная редакція книги - А. М. Бродскаго.







СВЕРЧОКЪ НА ПЕЧИ

ПЕТЕРБУРГЪ.
1918.
Изданіе А. Э. Когана.


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СВѢТОЗАРЪ»

Иллюстрации по способу глубокого печатания исполнены в художественных мастерских журнала

„СОЛНЦЕ РОССИИ“

Петербург, Сайкин пер., д. 6.

Текст книги и иллюстрации автотипией печатаны во второй Государственной Типографии. Галерная ул., д. 1.

НИКОЛАЙ ЭФРОС

„ВИШНЕВЫЙ САД“

пьеса **А. П. ЧЕХОВА**

В ПОСТАНОВКЕ

МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

ПЕТЕРБУРГ
1919 г.


ВИШНЕВЫЙ
САД



АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

(1902 г.)

Вишневый садъ

Комедія въ 4 дѣйствіяхъ

Дѣйствующія лица:

Раневская Любовь Андреевна, помѣщица

Аня, ея дочь, 17 лѣтъ

Варя, ея пріемная дочь, 24 лѣтъ

Гаевъ Леонидъ Андреевичъ, братъ Раневской

Лопахинъ Ермолай Алексѣевичъ, купецъ

Трофимовъ Петръ Сергѣевичъ, студентъ

Симеоновъ-Пищикъ Борисъ Борисовичъ, помѣщикъ

Шарлотта Ивановна, гувернантка

Епиходовъ Семенъ Пантелеевичъ, конторщикъ

Дуняша, горничная

Фирсъ, лакей, старикъ 87 лѣтъ

Яша, молодой лакей

Прохожій

Начальникъ станціи

Почтовый чиновникъ

Гости, прислуга. Дѣйствіе происходитъ въ имѣніи Л. А. Раневской

Первая страница рукописи „Вишневый сад", писанная А. П. Чеховым
(Оригинал рукописи хранится в Румянцевском Музее—Москва)

Факсимиле



От редактора

Лебединная песнь Чехова.

«Пишу по 4 строчки в день и те с нестерпимыми мучениями».

Из письма Чехова осенью 1903 г.

Театр в этом сезоне очень нуждался в его пьесе. Решено было поставить только «Юлия Цезаря» и новую пьесу Чехова. На этот раз он словно исполнял какой-то долг перед театром и был бы очень обрадован, если-бы ему сказали, что он может отложить пьесу на год. Когда кончил пьесу, то совсем не был уверен, что написал так, как хотел.

Эту зиму он твердо решил провести в Москве. Доктора разрешили ему переехать в Москву, когда наступят сухие морозы.

До переезда он беспокойно интересовался тем, как пьеса принята в театре, как будут распределены роли.

В это время он так тесно сблизился с театром, что входил во все подробности его жизни и работы, он был пайщиком театра, просилъ, чтобы ему посылались все пьесы, какие представляются в театр, читал их и давал свои отзывы.

Надо-ли говорить, что у театра установились крепкие, дружественные связи и с семьей его — матерью, братом, Иваном Павловичем и, в особенности, с сестрой Марьей Павловной, которая потом, после его смерти, с такой любовью и энергией посвятила все свое время и труд на собирание писем и материалов дорогой памяти.

С ноября месяца Чехов жил в Москве. Сначала посещал репетиции «Вишневого сада», но по непривычке к тому, как медленно актеры сживаются с ролями, очень волновался и скоро перестал ходить на репетиции.

В успех он не верил.

Купите за три тысячи, говорил он, полушутя, полусерьезно.

— Хотите, гарантируем 10 тысяч? — отвечали ему.

Он как всегда, не любил вступать в спор, молча, с полным недоверием, качал головой.

«Вишневый сад» заслуженно считается самым утонченным произведением Чехова. Самым ароматным. Ярче, чем какая-нибудь другая пьеса, вскрывшим обаяние его таланта и благородных мечтаний, вкуса и законченности литературного письма. Если вспомним, что эта пьеса писалась в пору особенно пылкого стремления западных символистов и заражения ими наших русских поэтов, то на пьесе «Вишневый сад» можно почувствовать, как пристально Чехов всматривался в это явление символизма и как глубоко понимал его высшие достижения. Он чувствовал, что это новое движение в поэзии должно очистить натурализм от сора, не ослабляя ни на одну подробность, ни на одну мелочь общее реальное течение русской литературы. Из всех драматических произве-



„Вишневый сад“

Аня — Л. А. Косминская; Раневская — О. Л. Книппер; Варя — М. Г. Савицкая

дений только одна «Чайка» находится на одной и той-же поэтической высоте, как «Вишневый сад». Вместе с тем здесь Чехов очень заботливо приложил все свое понимание чисто сценических требований к драматическому произведению; размеры актов, стройность сцен, перемежающиеся смех и слезы и т. д. И, разумеется, как во всех пьесах, кроме «Иванова», он и здесь отыскивает пути к синтезу, веру в лучшее будущее. Он не может окончить пьесу нотой унылой, безнадежностью. Он как бы не имеет права отпускать публику из театра без веры в будущее. Поэтому Нина Заречная кончает: «Я верю, Костя, надо нести крест», и т. д. Соня в «Дяде Ване»: «Мы увидим все небо в алмазах». Ольга и Ирина в «Трех сестрах»: Надо жить. А в »Вишневом саде» это приближение мечты уже через молодежь: прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!

В первом чтении в театре пьеса произвела не на всех одинаковое впечатление. Примитивно были поняты комические персонажи. Некоторые образы показались перепевом предыдущих. Не намечалась какая-нибудь сцена, которая могла бы при постановке иметь боевое значение. Но чем более артисты углублялись в роли, тем более раскрывалась красота драмы. И, однако, по настоящему пьеса полюбилась театру, пожалуй, только в следующем сезоне.

Первое представление состоялось 17-го января 1904 г. Совершенно случайно оно совпало со днем именин Чехова.

Горячие поклонники автора, предчувствуя, что они не найдут лучшего случая для выражения своих чувств, воспользовались днем первого представления и устроили в театре большое торжественное чествование. После III-го действия ему говорили речи и подносили венки от всех литературных и художественных учреждений Москвы.

Это был один из самых незабвенных спектаклей Художественного театра. Играли: Раневскую—О. Л. Книппер, Гаева—К. С. Станиславский, Аню—М. П. Лилина, Варю—М. Ф. Андреева, Лопахина—Л. М. Леонидов, Трофимова—В. И.

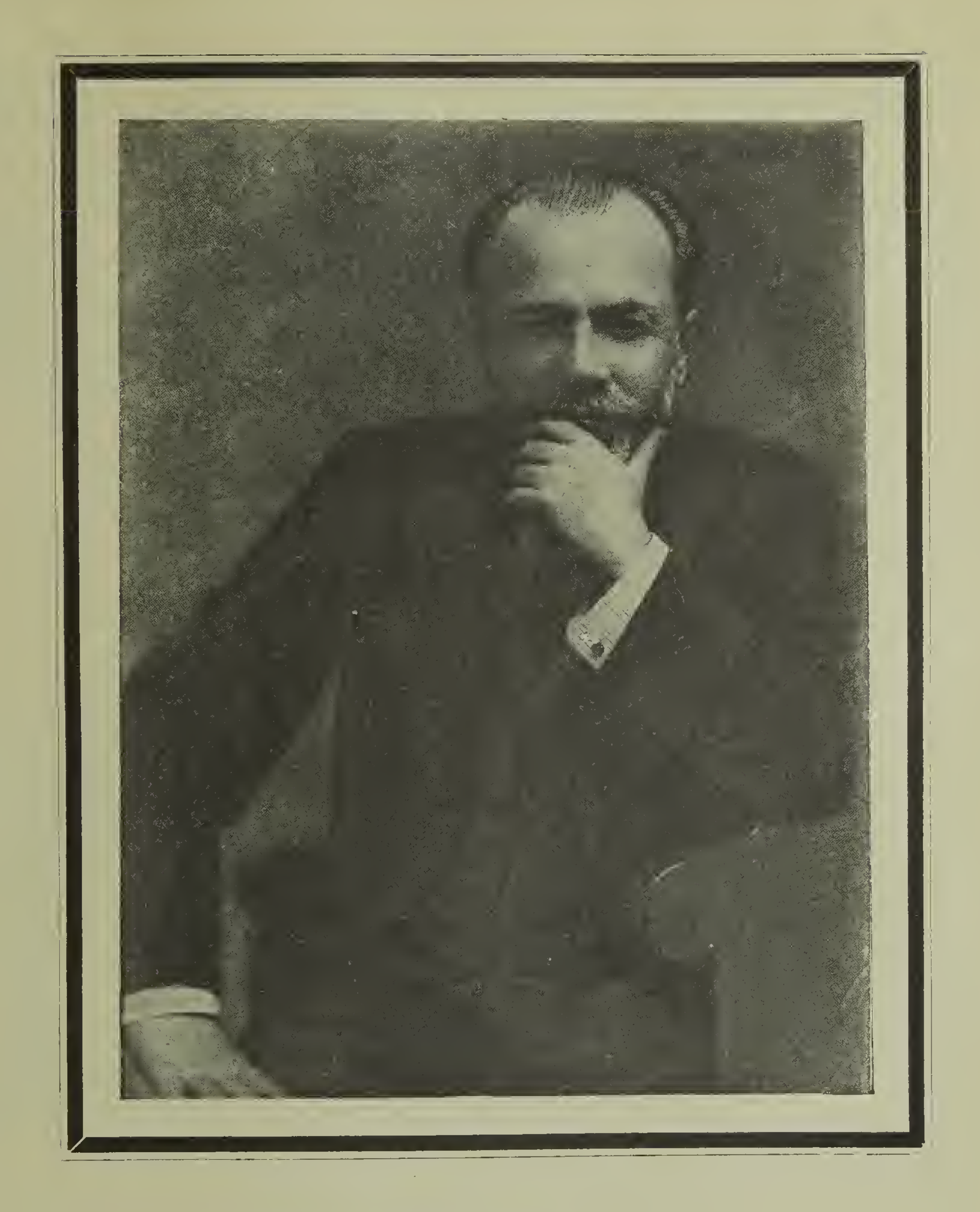
Качалов, Симеонова-Пищика—В. Ф. Грибунин, Фирса—А. Р. Артем, Шарлотту—Е. П. Муратова, Яшу—Н. Г. Александров, Дуняшу—С. В. Халютина. Позднее Гаева дублировал В. В. Лужский, Аня переходила постепенно к Л. А. Косминской, Л. М. Кореневой и М. А. Ждановой, Варя перешла к М. Г. Савицкой, а после ее смерти к М. П. Лилиной, Лопахина играет Н. О. Массалитинов, Трофимова — Подгорный, Дуняшу — Л. И. Дмитревская и т. д.

Вл. Немирович Данченко





„Любовь Андреевна Раневская"   О. Л. Книппер

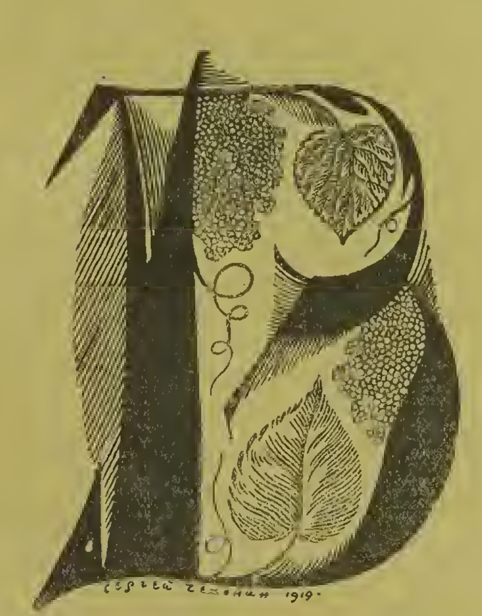


ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО



I

Лебединая песнь



ишневый сад“ — лебединая песнь Чехова — был сыгран в первый раз в Художественном театре 17-го января 1904 г., в день имянин поэта.

Этот театральный вечер прочно запечатлелся, с чеканною отчетливостью многих черт и подробностей, в памяти всех его участников, бывших или на сцене или в зрительной зале. Воспоминание о нем—яркое и трогательное, обвеяно оно нежною поэзией, как самое наименование чеховской драмы. И стоит это воспоминание несколько особняком, словно на возвышении, среди других красивых или важных театральных воспоминаний. На такое особое место вечер 17-го января был поставлен не только причинами, заключенными в самом спектакле, в счастливых качествах и особенностях „Вишневого сада“ и его театрального воплощения,—значительную роль

сыграли тут и некоторые сопутствующие обстоятельства, в своем полном значении и смысле понятые лишь месяцы спустя.

Это было не только первое представление нового произведения, горячо любимого и высоко ценимого писателя, предшествовавшими победами в театре окончательно утвержденного в общем признании в качестве лучшего драматурга русской современности, самого чуткого, значительного и волнующего. Это была еще и первая встреча в театре с самим писателем, первый случай и первая возможность публично засвидетельствовать ему такое признание и признательность. А для многих — и первая возможность увидать, наконец, того чье милое лицо было уже хорошо знакомо по фотографиям. Все три прежние чеховские „премьеры" в Художественном театре были без Чехова, болезнь каждый раз удерживала его далеко от Москвы, от „его" театра. Это не могло не отразиться на настроениях того вечера в обоих половинах театра — на сцене и в зале зрителей. Была оттиснута на спектакле-имянинах особая печать. Всякий легко и непременно почувствовал ее, едва переступил театральный порог. Что то особое было разлито во всей атмосфере. Даже равнодушный, чуждый подготовлениям к этому вечеру первой встречи, сразу вовлекался в такия особыя настроения, сообщалась ему общая взволнованность, приподнятость.



„Лопахин" Л. М. Леонидов

Московская интеллигенция, литературный и актерский миры решили воспользоваться первою встречею с Чеховым в театре, чтобы выразить ему свои чувства, свое отношение к его художественному делу. Шли, как на свидание, со словами признания в любви. И шли, как на некую общественную демонстрацию. Так к внутренней взволнованности прибавилась еще и



Действие I*)

Любовь Андреевна: Детская, милая моя, прекрасная комната. Я тут спала, когда была маленькой...
Участники: Аня—Л. М. Коренева; Любовь Андреевна—О. Л. Книппер; Гаев—К. С. Станиславский; Пищик—В. Ф. Грибунин

*) Все снимки общих сцен „Вишневого сада" были произведены в 1914 году.



Действие I

Любовь Андреевна: Это из Парижа (рвет телеграммы). С Парижем все кончено...

Участники: Фирс—П. А. Павлов; Яша—Н. Г. Александров; Варя—М. П. Лилина; Пищик—В. Ф. Грибунин; Любовь Андреевна—О. Л. Книппер; Лопахин—Н. О. Массалитинов; Гаев—К. С. Станиславский

внешняя торжественность, однако обогретая чрезвычайною искренностью, полной задушевностью.

А под этим пряталась глубоко грустная мысль, остро тревожное предчувствие. Что здоровье Антона Павловича—очень хрупкое, что физические силы заметно и неотвратимо убывают, идет туберкулезный процесс своим трагическим чередом,—это знали очень многие. Чехов не расставался с голубой хрустальной баночкой. Когда разговаривали с ним, смотрели в его усталые глаза,—жуткие шевелились опасения. Беда шла открыто. Никто не высказывал этого громко, удерживал слова, может быть даже для себя не



„Раневская“ О. Л. Книппер

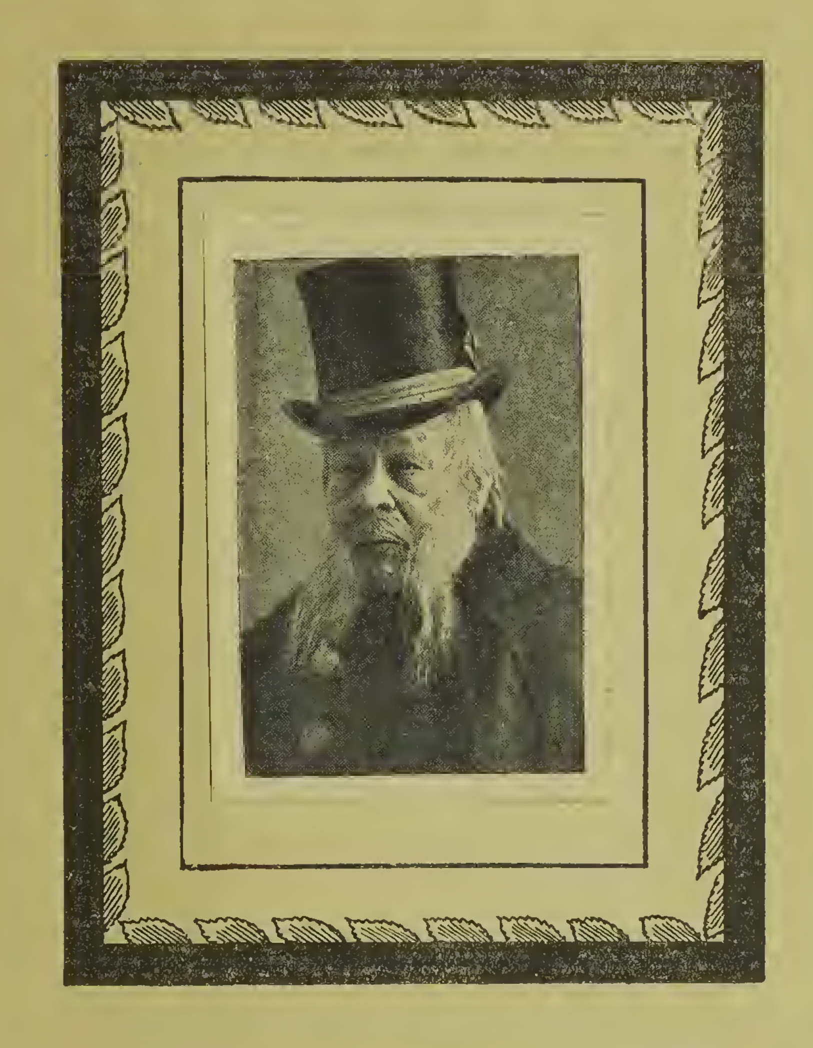


Действие I

Любовь Андреевна: Как это? Дай-ка вспомнить? Желтого в угол! Дуплет в средину...

Гаев: Рѣжу в угол...

Участники: Любовь Андреевна—О. Л. Книппер; Гаев—В. В. Лужский



„Фирс" А. Р. Артем

Первый исполнитель роли Фирса

скончался в 1914 г.

решался оформить определенно. Но многие с тоскою думали: может быть, это—случай не только первый, но и последний, может быть, не высказав теперь Чехову, кто он для нас, какая живет в нас любовь к нему, какое значение видим мы в его творческом деле,—потом уж не выскажем никогда, не дойдут до него эти голоса... Надо торопиться, не пропустить первой театральной встречи... И это также оттискивало свой отпечаток на вечере 17-го января, на его настроениях. В торжественный и как будто такой радостный аккорд вплетались особые, невнятно слышимые лирические ноты...



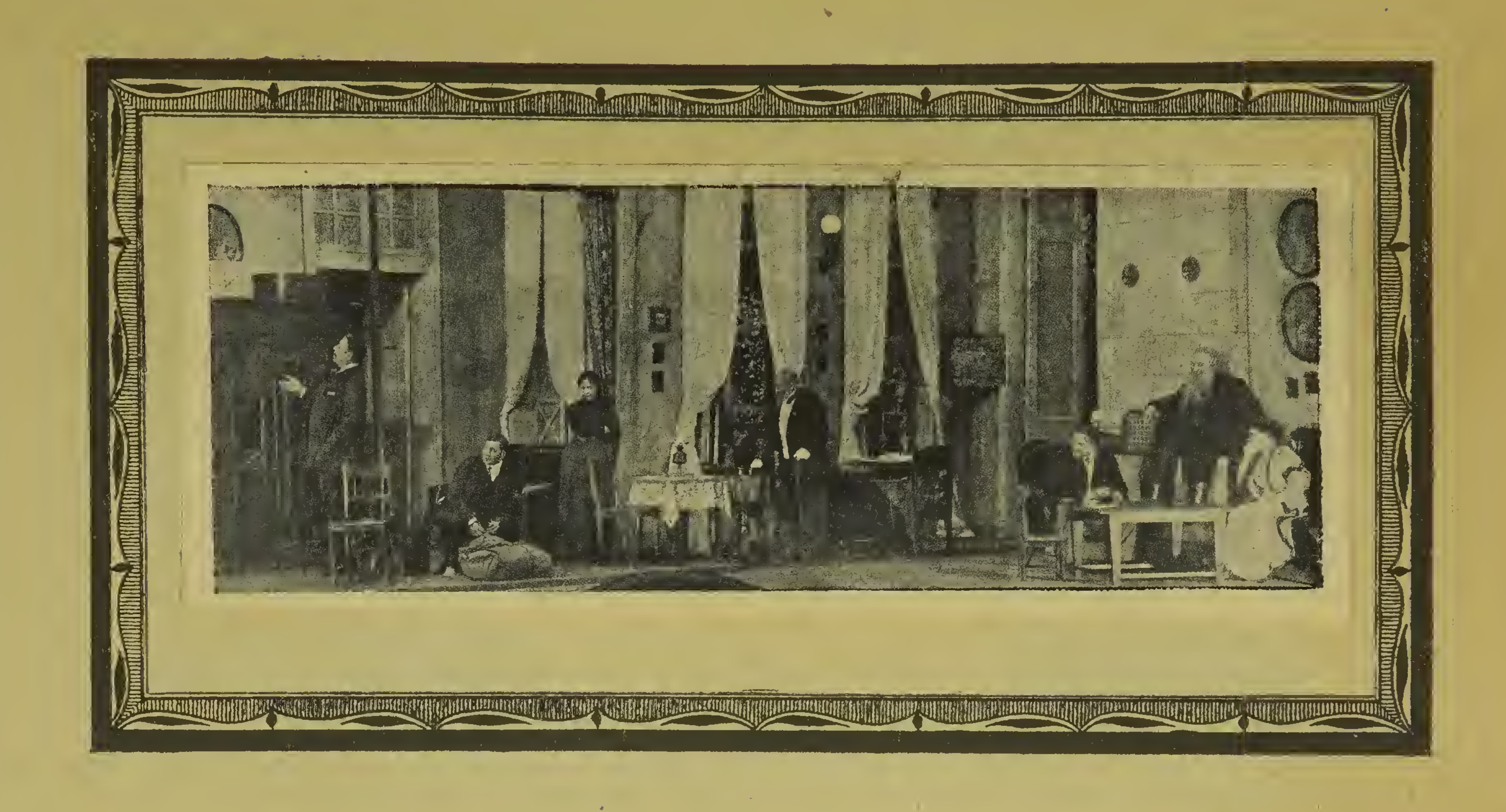
Аня: Милый дядя, тебе надо молчать, только молчать...
Участники: Гаев — К. С. Станиславский; Аня — М. П. Лилина

Предчувствия жестоко оправдались. Роковая ночь в Баденвейлере отняла у русского художественного слова и у русского театра певца „Вишневого сада“. Он ушел, унеся в неведомое недопетые песни, недосказанные упования и чаяния, целый мир еще не об'ективировавшихся образов, лишь ему одному ведомых, не рожденных для внешнего художественного бытия. Тогда отмеченные сейчас настроения вечера 17-го января, первого спектакля „Вишневого сада“ получили в воспоминаниие еще большую густоту, остроту и грустную прелесть, сделалось это воспоминание еще более дорогим, крепким и отчетливым, окружилось оно всею скорбностью последнего расставания, разлуки навсегда...

Если же отвлечься от сопутствовавших обстоятельств, остаться только при самом спектакле,—он был полон подлинной очаровательности: и пьеса, и ее сценическое осуществление актерскими и режиссерскими силами. Правда, это не был спектакль боевой, в том смысле, что тут не приходилось брать



КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ

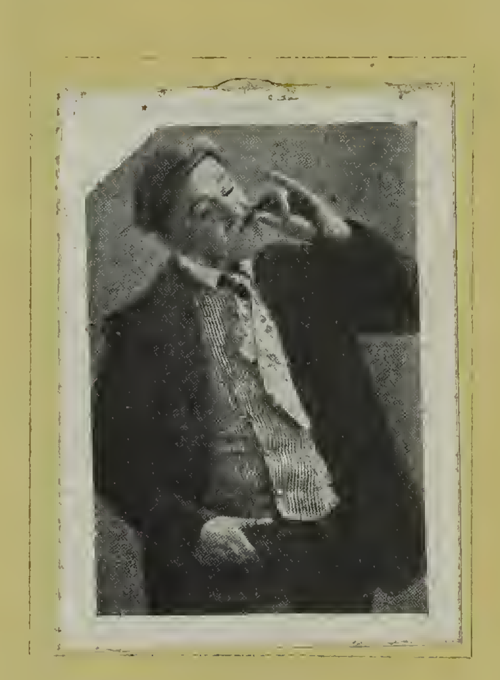


Действие I

Гаев: Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже более ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости...

Участники: Гаев—К. С. Станиславский; Яша—Н. Г. Александров; Варя—М. П. Лилина; Фирс—П. А. Павлов; Лопатин—Н. О. Массалитинов; Пищик—В. Ф. Грибунин; Раневская—О. Л. Книппер

с бою некую новую театральную позицию, не отвоевывалось право на существование новой драмы, новой ее формы, как это было в трех предшествовавших чеховских спектаклях—„Чайки", „Дяди Вани", „Трех сестер". Такое право уже до того получило полную санкцию и широкое признание, перестало быть спорным; такая позиция была уже надежно занята и закреплена. Вполне так же—и по отношению к сценической стороне спектакля: принципы, методы, приемы чеховского исполнения, чеховской инсценировки—они были уже вполне выработаны, выверены, освящены. Стали как бы „традицией" Художественного театра. С этих точек зрения „Вишневый сад" и его спектакль — незначительнее трех только что названных предшественников. „Вишневый сад" и его спектакль не ставили вехи, не подымали театральной нови, не пробивали незнакомого пути. Они шли широкою дорогой, уверенно совершенствуя, возвышая ранее достигнутое до максимума художественной значительности и художественной прелести.

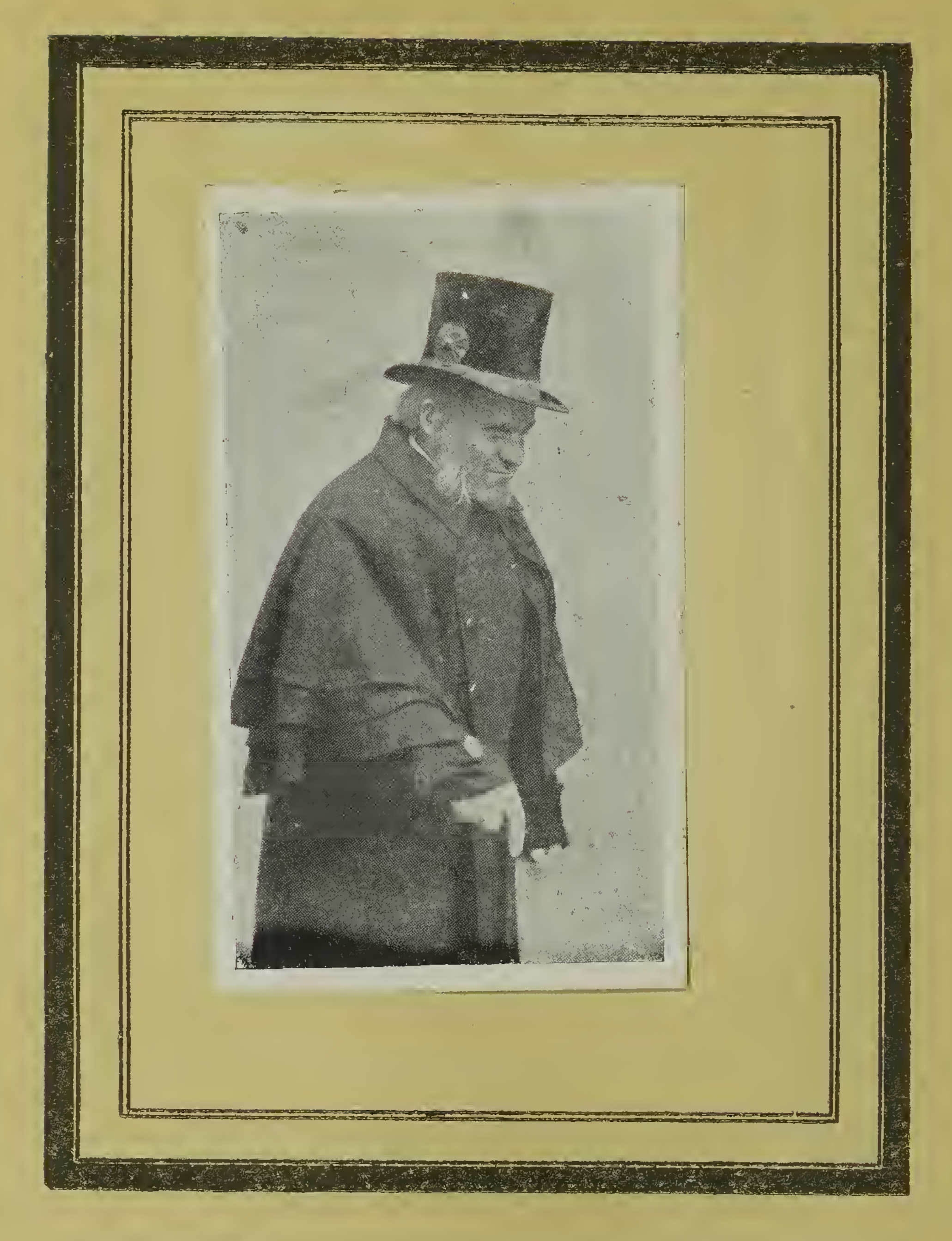


„Яша" Н. Г. Александров

„Вишневый сад" дался Чехову с большим трудом. Он сам об этом не раз заявлял. В одном письме печально признавался: „пишу по 4 строчки в день, и то—с нестерпимыми мучениями". Нет, конечно, оснований не доверять этому авторскому признанию. Может быть, не только строгая требовательность к себе, но и делавшая все большие завоевания болезнь—причина этих мучений. Но когда читаешь или смотришь в театре, кажется, что поэт пропел свою лебединую песню в одном творческом порыве,—так легко письмо в этой драме, так очаровательно-непосредственны чувства, беззаботен, словно в счастливые дни Антоши Чехонте, юмор, прозрачны краски, легка и стройна архитектура. Никакая другая чеховская драма не отличалась в такой мере этими качествами, никакая не радовала так сильно радостью



„Аня“ Л. М. Коренева



„Фирс“ П. А. Павлов



„Варя" М. П. Лилина

художества. И вместе с тем никакой другой не была так присуща „стыдливая тонкость чеховских символов“, по удачному определению Андрея Белого. Только на позиции уже отвоеванной, только по завершении борьбы, в творчестве уже уверенном, сознающем правоту своих целей и своих путей, все эти качества могли выразиться с таким богатством.

Уступая своим предшественницам в значительности, так сказать, принципиальной, „Вишневый сад“ превосходил их в значительности художественной. И лишь тот, кто не различал этих двух категорий значительности, этих двух углов зрения, мог говорить, что Чехов остановился, что он лишь перепевает себя самого, топчется на одном месте. И опять, совершенно то же — относительно сценической стороны спектакля, сценического осуществления драмы. И тут мы в области, уже надежно завоеванной, в сфере уже устоявшихся методов и приемов. Только более совершенное использование ранее добытого с бою, но именно — более совершенное, спокойное, уверенное, улаженное. Сняты боевые доспехи, есть „беззаботность творчества“. От того нет уже никакой перегруженности деталями, никакой нарочитости, с которыми приходилось подчас встречаться в предшествующих чеховских спектаклях. Лишнее ушло. Все получило свою верную цену и свою правильную меру. Это дало спектаклю „Вишневого сада“ такую гармоничность, какой не хватало вполне ни „Чайке“, ни „Дяде Ване“, ни даже „Трем сестрам“, хотя они, как спектакль, ближе всего и к „Вишневому саду“, и к сценическому



Аня—М. А. Жданова; Варя—М. П. Лилина



„Епиходов"   И. М. Москвин

совершенству. В истории сценической эволюции спектаклю 17-го декабря 1898 г., когда в Художественном театре впервые сыграли „Чайку“, и был утвердительно решен вопрос о том, быть ли Чехову в русской драматургии и русском театре, или не быть, —принадлежит, конечно, гораздо более видное и важное место, чем спектаклю 17-го января 1904 г. Тут и сравнений быть не может. Но вне такой исторической перспективы, при оценке только художественной, „Вишневый сад“, его спектакль много ценнее, богаче красотою и глубиною. Какая горькая обида, что это была и лебединая песнь, что чеховский путь оказался уже пройденным. В пышности расцветали под мелодичный, нежно волнующий шелест „Вишневого сада“, самые смелые надежды, когда на время выпадали из поля зрения или из памяти голубая хрустальная вазочка и усталые, словно бы жалующиеся глаза Чехова!.. Но чудо не случилось, восторжествовал „естественный порядок вещей“, и „Вишневый сад“, первый на широкой дороге Чехова-драматурга, остался и последним, единственным.

Наконец, еще одна черта, ставящая последнюю драму Чехова на несколько особое место в его драматургии, —черта, заключенная уже в самом существе этого произведения, в его теме, идее, в его символике и том, что можно бы назвать пафосом „Вишневого сада“.

Чехов всегда был—и хотел быть—только художником, изобразителем, не выходил из этой роли, не ставил себе задачею, даже отдаленною, какую нибудь социальную проповедь. Определение „пропаганда“, приложенная к чеховскому литературному делу, кричало бы на-крик о своей великой нелепости. Глубоко, конечно, неверны так частые, особенно—в первое время, указания на безразличие Чехова, на его безыдейность, подчеркивания его об'ективности и „холодной крови“. Но еще более ошибочным было бы, извращало бы весь его облик—изображать Чехова „борцом“, носителем и выразителем какой-нибудь отчеканенной политической или социальной идеологии. Ему были одинаково чужды направленческие шоры и направленческая определенность. Он был лишь в общем нашем интеллигентско-демократическом фарватере. Его политические и социальные идеалы были самые общие, никак не конкретизированные. И это были больше мечты, тающие в своих конту-



„ЛОПАХИН" Л. М. ЛЕОНИДОВ



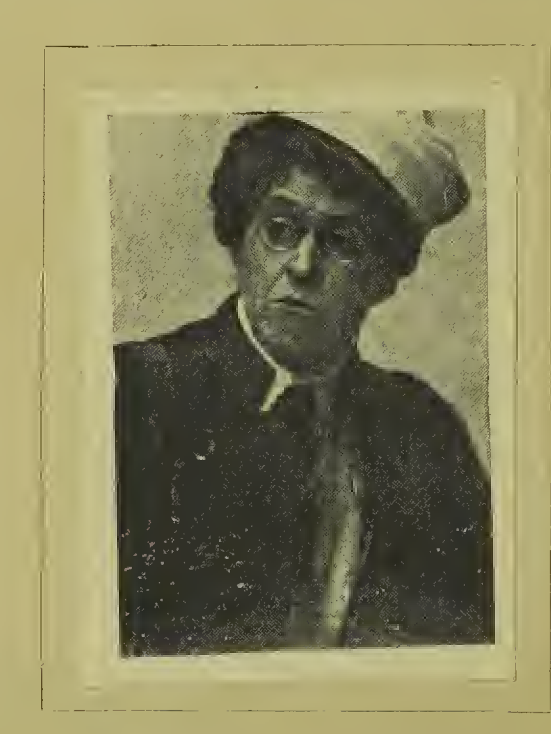
Действие II

Епиходов (играет на гитаре и поет): „Что мне до шумного света, что мне друзья и враги"

Участники: Шарлотта—Е. П. Муратова; Дуняша—С. В. Халютина; Яша—Н. Г. Александров; Епиходов—И. М. Москвин

рах скорѣе грезы, чем обозначенные идеалы. Жизнь красивая, чистая и ласковая— вот его формула. Преодоление обывательской грязи, лени, пошлости, злобствования,—вот задача. И поскольку она представлялась Чехову, неосуществимой в социальных условиях современности, он был их отрицателем и был „пессимистом“, хотя очень не любил этого слова, искренно злился, когда его так определяли. Поскольку он верил, что жизнь изменится, очистится, украсится, хотя бы „через двести-триста лет“,—он был оптимистом.

Но сокровенные процессы из недр русской общественной жизни вдруг выбились на поверхность, произошел великий сдвиг. И Чехов, — именно потому, что он был правдивый и чуткий художник-изобразитель, — был вынуждаем поставить социальный диагноз, да не в туманных отдаленнейших перспективах „через двести-триста лет“, а, так сказать, для русского завтрашняго дня. И он этот социальный диагноз верно поставил, хотя и не пользуясь обиходными терминами политического и социального лексикона. Символика „Вишневого сада“— не только „стыдливо тонкая“, но она и вполне ясная. Гибнет неудержимо „Вишневый сад“, старая русская культура, обреченная—и другая, лопахинская культура. Грядет в неясности, но в волнующей значительности какая-то новая— смутно обозначающаяся в призывах Пети Трофимова. Это возвещение грядущего, это последнее „прости“ старому, которое еще привлекает Чехова некоторыми чертами своей подлинной красоты и культурности, но от которой, он знает,— нужно отречься,—все это, составляет внутреннее и, если угодно, социальное содержание чеховской „лебединой песни“ и ставит „Вишневый сад“ на особое место, придает ему значение ценного, историко-культурного памятника.



„Шарлотта“ В. Н. Павлова







„Трофимов" В. И. Качалов

Оттого так волновал „Вишневый сад“, сплетаясь в этом действии с другими чертами драмы, спектакля и театрального вечера, как я попытался их обозначить в предшествующем изложении.

Что прозревал Чехов в близящемся грядущем, смотрел ли в это будущее смело и бесстрашно? Наполнялся ли, как любимый им М. Горький, горячим восхищением от музыки настраивающейся жизни? Пришлось бы сочинять за Чехова ответы. Он их не дал. Вероятно, он их и сам не вполне знал. Чувства его двоились. Mortuos plango, vivos voco,—это годилось-бы в эпиграф к „Вишневому саду“. Конечно, Чехов был с „живыми“, с vivi, с Аней, которая уходит из „Вишневого сада“, — насаждать новый, прекраснейший сад русской жизни. И конечно, никакая часть чеховской души не была с Лопахиным. Но часть его души, устремляющейся в будущее, принадлежала и „mortuis“, „Вишневому саду“. Иначе изображение обреченного, отмирающего, уходящего с исторической сцены не было бы таким нежным. Лиризм не извращал социального мотива; но он придавал ему какое то особое звучание. А это придавало всей драме особую сложность смысла при такой же простоте построения и форм выражения художественного замысла.

Такова была лебединая песнь. И вот почему, по всем указанным причинам, воспоминание о театральном вечере 17-го января 1904 г. стоит, как я сказал, несколько особняком, словно на возвышении, среди других красивых или значительных, важных театральных воспоминаний и театральных вечеров.





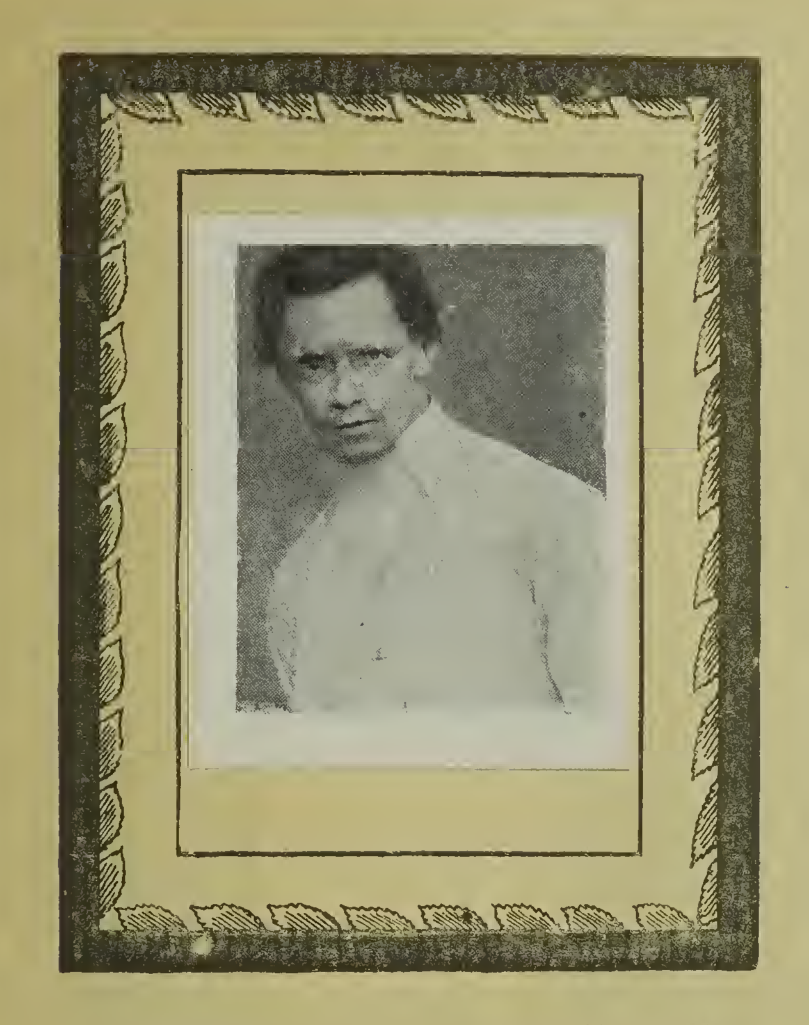
Действие II

Гаев—Это наш знаменитый еврейский оркестр; помнишь: четыре скрипки, флейта и контрбас...

Участники: Любовь Андреевна—О. Л. Книппер; Лопахин—Н. О. Массалитинов; Гаев—К. С. Станиславский



„Аня“ М. А. Жданова



„Трофимов"   Н. А Подгорный

II

Из истории пьесы

Когда Чехов начал работать над созданием „Вишневого сада"? Привести дату сколько нибудь определенную, точно обозначить время—нет у меня возможности. Почти сейчас после того, как были 31 января 1901 г., представлены „Три сестры", Чехова стали в Художественном театре просить о новой пьесе. Он по обыкновению отшучивался, повторял слова о том, что „он же не драматург", что „пьесы должны же писать другие", в том числе — Горький, что „замечательный же есть драматург — Гауптман" — (его, в частности его „Одиноких", Чехов и действительно высоко ценил). Словом, всячески отнекивался, отказывался. В театре этим не смущались, знали, что через это неизбежно пройти, что это нужно преодолеть. И с радостью замечали, что вдруг, среди какого ни будь разговора, у Чехова проскальзывал некоторый слабый, застенчивый намек на назревающую в нем новую пьесу. Иногда, в минуту хорошего, бодрого настроения, он начинал фантазировать на тему о том, что вот недурно бы написать пьесу на такую то тему, с такими то персонажами. Иногда случайная, отрывочная фраза позволяла хотя несколько заглянуть в слагающиеся замыслы. То Чехов, говорил что пьесу он напишет о старухе. (К слову сказать, Чехов до конца, уж и тогда, когда „Вишневый сад" был окончен, когда его фигуры получили осуществление— характеризовал Раневскую именно, как „старуху", и потому долго находил, что ее роль, — неподходящая для намеченной театром исполнительницы,



„Прохожий" Н. Ф. Балиев

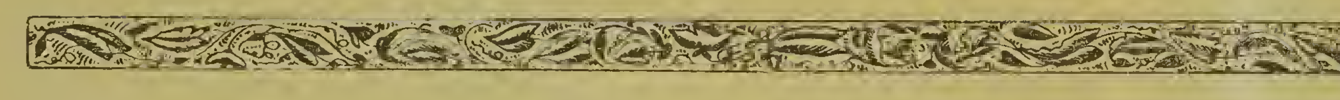


Действие II

Лопахин: Наш вечный студент все с барышнями ходит...

Участники: Гаев — К. С. Станиславский; Аня — Л. М. Коренева; Раневская — О. Л. Книппер; Варя — М. П. Лилина; Фирс — П. А. Павлов; Лопахин — Н. О. Массалитинов; Трофимов — Н. А. Подгорный

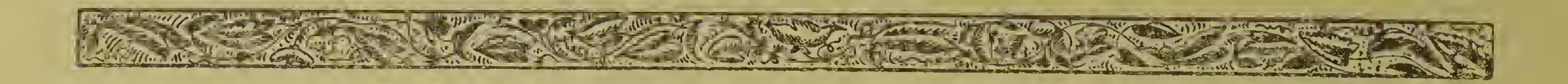




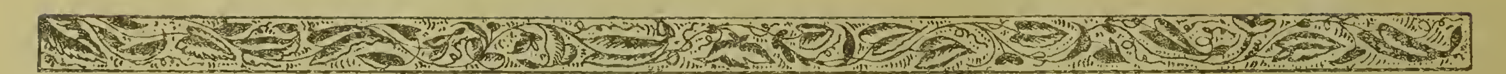
Действие II

Трофимов: Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!..

Участники: Трофимов—Н. А. Подгорный; Аня—М. А. Жданова







Действие III

Шарлотта Ивановна (Трофимову) Говорите скорее какая карта сверху?

Трофимов: Чтож! Ну, дама пик!

Участники: Шарлотта—Е. П. Муратова; Трофимов—Н. А. Подгорный; гости

Одна из страниц пьесы „Вишневый сад“, писанная А. П. Чеховым
(Оригинал хранится в Румянцевском музее—Москва)

Факсимиле.

О. Л. Книппер). Иногда в разговорах о будущей пьесе заманчиво обозначалось широко раскрытое окно, и в него глядят и льют благоухание ветки, осыпанные белым вишневым цветом. Иногда упоминалась боскетная комната, потом сменялась биллиардной с шумной, ссорящейся компанией игроков; упоминался старый-престарый лакей, с корнями в крепостном быту; упоминалась барыня, которая всегда — без денег, занимает их у управляющего, а когда деньги есть, непременно их теряет, роняет, рассыпает... Конечно, все это были элементы будущего „Вишневого сада“, конечно, он уже жил в воображении поэта, откладывая там контуры. Но было более чем трудно разглядеть в открывавшиеся щелочки хотя какой нибудь ясный абрис будущей пьесы. И не мало прошло времени, прежде чем зыбкие намеки обратились в завершенную драму.

Как то раз К. С. Станиславский осторожно спросил Чехова про пьесу, какова ее судьба, когда ее может театр ждать. Чехов подошел к письменному столу, вынул из ящика изрядную кучку маленьких почтовых листков, потряс ими в воздухе:

— Да ведь вот она, моя пьеса.

И опять спрятал листочки в стол. Больше в ту беседу о пьесе не говорил.

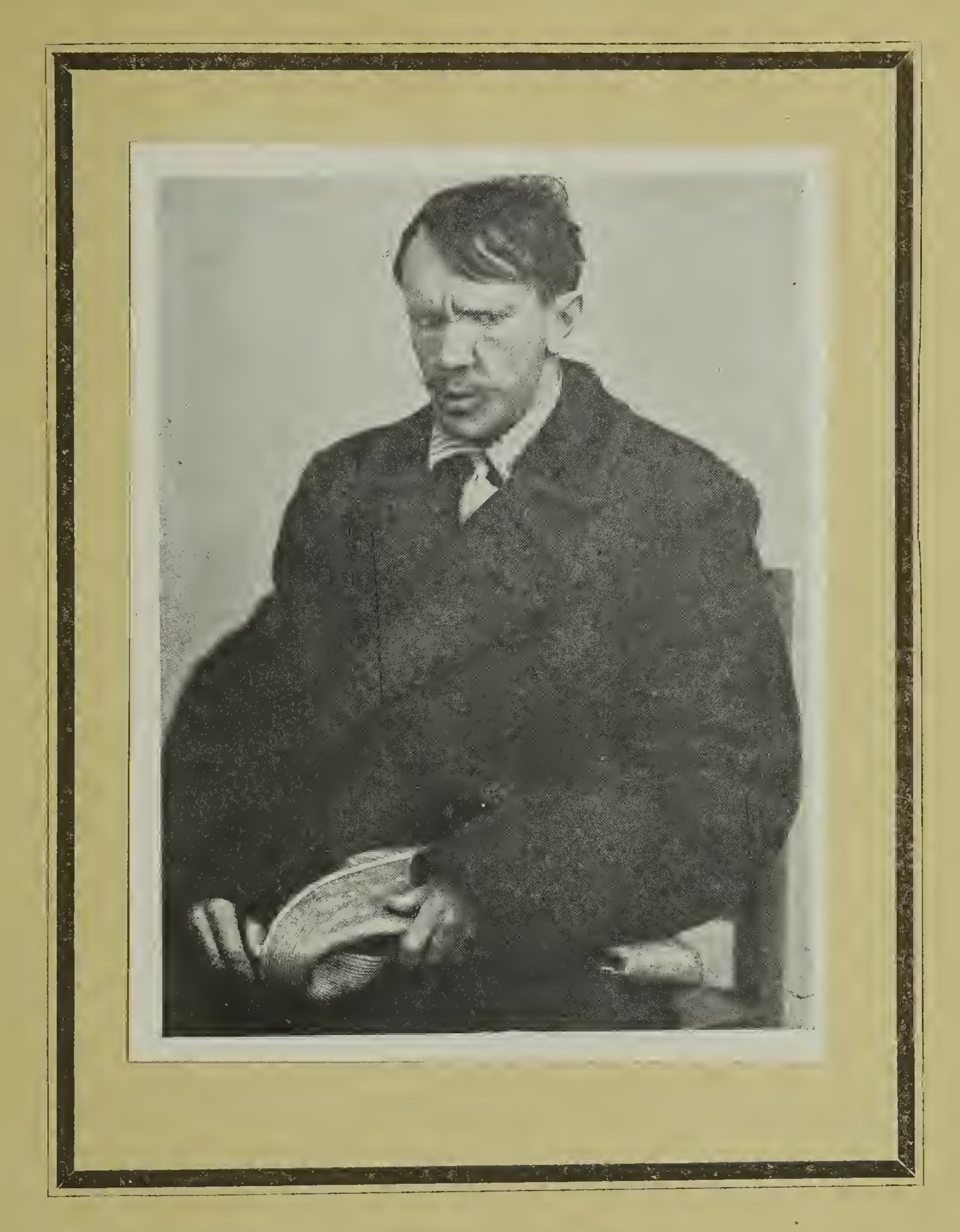
По письмам, частью опубликованным, частью остающимся пока ненапечатанными, но с которыми я имел возможность ознакомиться, и по некоторым рассказам близких к Чехову лиц можно во всяком случае уверенно заключить, что к лету 1902 г. не только вполне оформился план пьесы, но даже было выбрано ей и имя.

В июне была серьезно больна жена Чехова—О. Л. Книппер. Чехов не отходил от ее постели. Как то раз, чтобы развлечь больную, отвлечь от мыслей о болезни, сказал:

— А хочешь, я скажу тебе, как будет называться пьеса?

Он знал, что это поднимает настроение, переломит уныние. Он наклонился к уху Ольги Леонардовны и тихо прошептал, чтобы, Боже упаси, кто другой не услыхал, хотя в комнате никого кроме их двоих не было:

— „Вишневый сад“.



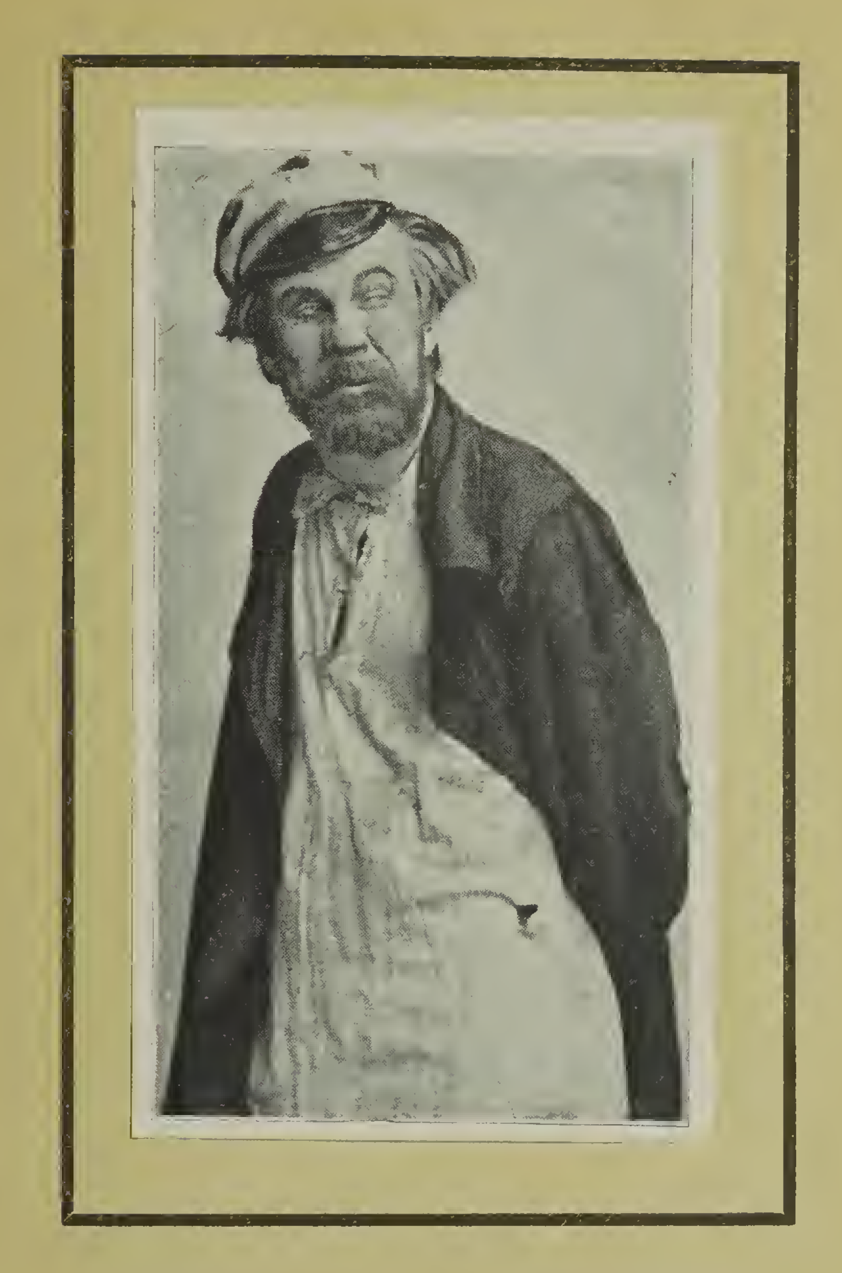
„Епиходов“ М. А. Чехов

Это было первое его упоминание о „Вишневом саде“. Как всегда, Чехов держал имя пьесы в большом секрете ото всех и ревниво оберегал его тайну. Боялся, как бы тайна не получила разглашения раньше времени. Это была в нем боязнь почти болезненная, почти мания. Я знаю характерную иллюстрацию. К Чехову в Ялту приехала сестра Марья Павловна. Спросила, как же будет называться новая пьеса. Антон Павлович встревоженно, боязливо оглядел комнату. Не только в комнате, во всем ялтинском доме не было никого кроме него да старухи-матери. И всетаки он не решился выговорить название вслух. Подумал-подумал, опять опасливо оглядел комнату. И решил: взял клочок бумаги, что то на нем написал, заботливо свернул в трубочку, протянул сестре. Та развернула и про себя прочла;

„Вишневый сад“.

Но и окрестив уже своего нового младенца, Чехов долго еще не решался приступить к окончательной обработке драмы. Тем же летом, 27 августа, он писал жене из Ялты: „пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит, а если и напишу что нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль“. Приблизительно то же Чехов повторил в письме к жене через два дня; однако тут же прибавлены несколько слов, которые окрыляли надежду; „хотя сюжет—великолепный“.

В октябре того же года Чехов писал К. С. Станиславскому: „15 октября буду в Москве и об‘ясню вам, почему до сих пор не готова моя пьеса. Сюжет есть, но пока еще не хватает пороху“. Месяца два спустя он писал С. П. Дягилеву; „мне очень захотелось написать пьесу, что вероятно и сделаю после января“, а М. П. Лилиной писал, еще оттягивая срок: „Пьесу начну в феврале, так рассчитываю по крайней мере“. И обещал приехать в Москву с готовой пьесой. К этому же приблизительно времени в письмах начинают попадаться и некоторые указания на содержание пьесы, подробности о ней. 3 января 1903 г. он писал жене: „Вишневый сад“ я хотел сделать в трех длинных актах, но могу сделать и в четырех, мне все равно, ибо 3 или 4 акта-пьеса все равно будет одинаковой“. Несколько спустя Чехов писал В. Ф. Комиссаржевской; „пьеса задумана, правда, и название ей у меня уже есть („Вишневый сад“—но это пока секрет), и засяду ее писать, вероятно,



„Прохожий“ Н. А. Знаменский

не позже конца февраля, если конечно, буду здоров; в этой пьесе центральная роль—старухи!—к великому сожалению автора". Кстати, в этом же письме Чехов предлагает Комиссаржевской написать пьесу специально для нее: „Это было моей давней мечтой",—прибавляет он,—„Если бы мне прежнее здоровье, то я и разговаривать не стал бы, а просто сел бы писать пьесу теперь же"... „Давней мечте" не было суждено сбыться.

В письмах той поры к жене *) упоминания о пьесе и работе над ней— очень частые, но и столь же лаконичные. 1 марта он писал: „А пьеса... для пьесы уже разложил бумагу на столе и написал заглавие". Через два дня пишет: „Что же касается пьесы, то ты, вероятно, забыла, что я еще во времена Ноя говорил всем и каждому, что примусь за пьесу в конце февраля или в начале марта". И далее несколько странных фраз, подлинный смысл которых я не берусь расшифровывать. „Моя лень тут не при чем. Ведь, я себе не враг, и если бы был в силах, написал бы не одну, но 15 пьес".

Повидимому тогда же Чехов, превозмогая себя, приступил вплотную к работе. Но она шла вяло; не писалось. Я уже выше цитировал одно признание: „пишу по четыре строчки в день, и те с нестерпимыми мучениями"... Тем, что выходило, Чехов был недоволен. „А пьеса, кстати сказать, мне не совсем удается"—можно прочитать в письме к жене от середины марта,— одно главное действующее лицо недостаточно продумано и мешает. Но на Пасхе, думаю, это лицо будет уже ясно, и я буду свободен от затруднений". Про кого из персонажей „Вишневого сада" идет речь, кто особенно не давался, не оформлялся и „мешал",—ответить не могу. В одном из апрельских писем к жене Чехов между прочим писал, отражая те сомнения в себе, которые тормозили работу: „А пьеса наклевывается помаленьку, только боюсь,—тон мой вообще устарел, кажется". „Пьеса моя не готова, подвигается туго",—писал он летом К. С. Станиславскому и главную тому причину видел не в устарелости тона, но в „трудности сюжета". Эти отдельные, скупые фразы, клочочки переписки всетаки позволяют как бы заглянуть в ту лабороторию, где создавался „Вишневый сад". В том же письме Чехов

*) Все эти письма пока не опубликованы.



„ГАЕВ“ К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ





Действие III

Шарлотта Ивановна: Ein, zwei, drei...

Участники: Шарлотта — Е. П. Муратова; Гости...

писал Станиславскому: „Ваша роль, кажется, выйдет ничего себе, хотя впрочем судить не берусь, ибо в пьесах вообще, при чтении их, понимал мало“.

Нужно оговориться: Чехов имел тут в виду не Гаева, но Лопахина, которого предназначал для Станиславского, и позднее был огорчен тем, что исполнитель предпочел Гаева. „Когда я писал Лопахина, говорит он в письме к Станиславскому от 30 октября (тогда пьеса была уже в распоряжении театра),—то думалось мне, что это — ваша роль. Если она вам почему нибудь не улыбается, то возьмите Гаева“. И Чехов, не расставаясь еще с надеждою на Станиславскаго-Лопахина, так характеризовал этого последнего: „Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов и мне вот казалось, что эта роль, центральная в пьесе, вышла бы у вас блестяще“. Далее следуют несколько строк многоточий, которые, может быть, скрыли отношение автора к намечаемому театром исполнителю Лопахина. „При выборе актера для этой роли,— прибавляетъ Чехов,—не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка она бы не полюбила“. Несколько дней спустя, возвращаясь к той же темѣ в обширном и существенном для определения отношений автора, к персонажам „Вишневого сада“ письме к Вл. И. Немировичу - Данченко, Чехов писал: *)



„Шарлотта“ Е. П. Муратова

*) Письмо А. П. Чехова к Вл. Ив. Немировичу-Данченко посланное, из Ялты 2-го Ноября 1903 года, мы даем отдельным приложением (факсимиле) к этой книге.

Милый Владимир Иванович, в один день [illegible] письма от Вас, большое спасибо! [illegible] я [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], а [illegible] [illegible] [illegible] деньги, больше от [illegible] [illegible]. А теперь насчет всех.

1) Аню [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], тогда [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

2) Варе [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Марья Па[illegible]. [illegible] М. П. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible]. [illegible] М. П. [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] Варя [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

3) Таня и Лёвушка — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

для Конст. Серг. Если бы он взял Лопахина и если бы удалась ему эта роль, то пьеса имела бы успех. Ведь если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса.

4) Пищик — Грибунин. Боже сохрани отдавать эту роль Вишневскому.

5) Шарлотта — большая роль. Помяловой, конечно, нельзя отдавать, Муратова, быть может, хороша, но не смешна. Это роль г-жи Книппер.

6) Епиходов — если хочет Москвин, то так и быть. Выйдет великолепный Епиходов. Я предполагал, что будет г. Лужский.

7) Фирс — Артем.

8) Дуняша — Халютина.

9) Яша. Если Александров, о котором Вы писали, тот самый, который состоит у Вас в помощниках режиссера, то пусть будет Яша. Москвин был бы превосходный Яша. И против Леонидова ничего не имею.

10) Прохожий — Громов.

11) Начальник станции, читающий в III акте «Грешницу» — актер

говорить басом.

Шарлотта говорит не ломаным, а чистым русским языком; лишь изредка она вместо Ь в конце слова произносит Ъ, и прилагательные путает в мужском и женском роде. Пищик — русский, старик, разбитый подагрой, старостью и сытостью, полный, одет в поддевку (à la Симов), сапоги без каблуков. Лопахин — белая жилетка и желтые башмаки, ходит размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы думает, ходит по одной линии. Волосы не короткие, а потому часто вскидывает головой; в раздумье расчесывает бороду, сзади наперед, т. е. от шеи ко рту. Трофимов, кажется, ясен. Варя — черное платье, широкий пояс.

Три года собирался я писать „В. с." и три года говорю вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любови Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит.

Я теперь в самом дурацком положении: сижу один и не знаю, для чего сижу. А

[illegible]

[illegible] Толстым [illegible]

Очень бы мне хотелось [illegible]

[illegible] solo [illegible]

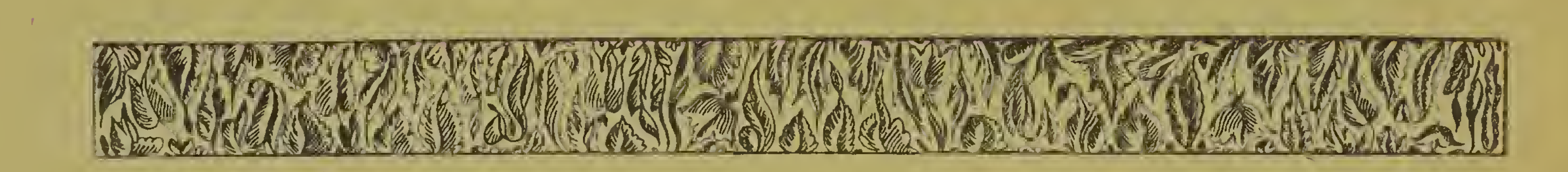
Будьте [illegible]

[illegible]

[illegible]

А. Чехов





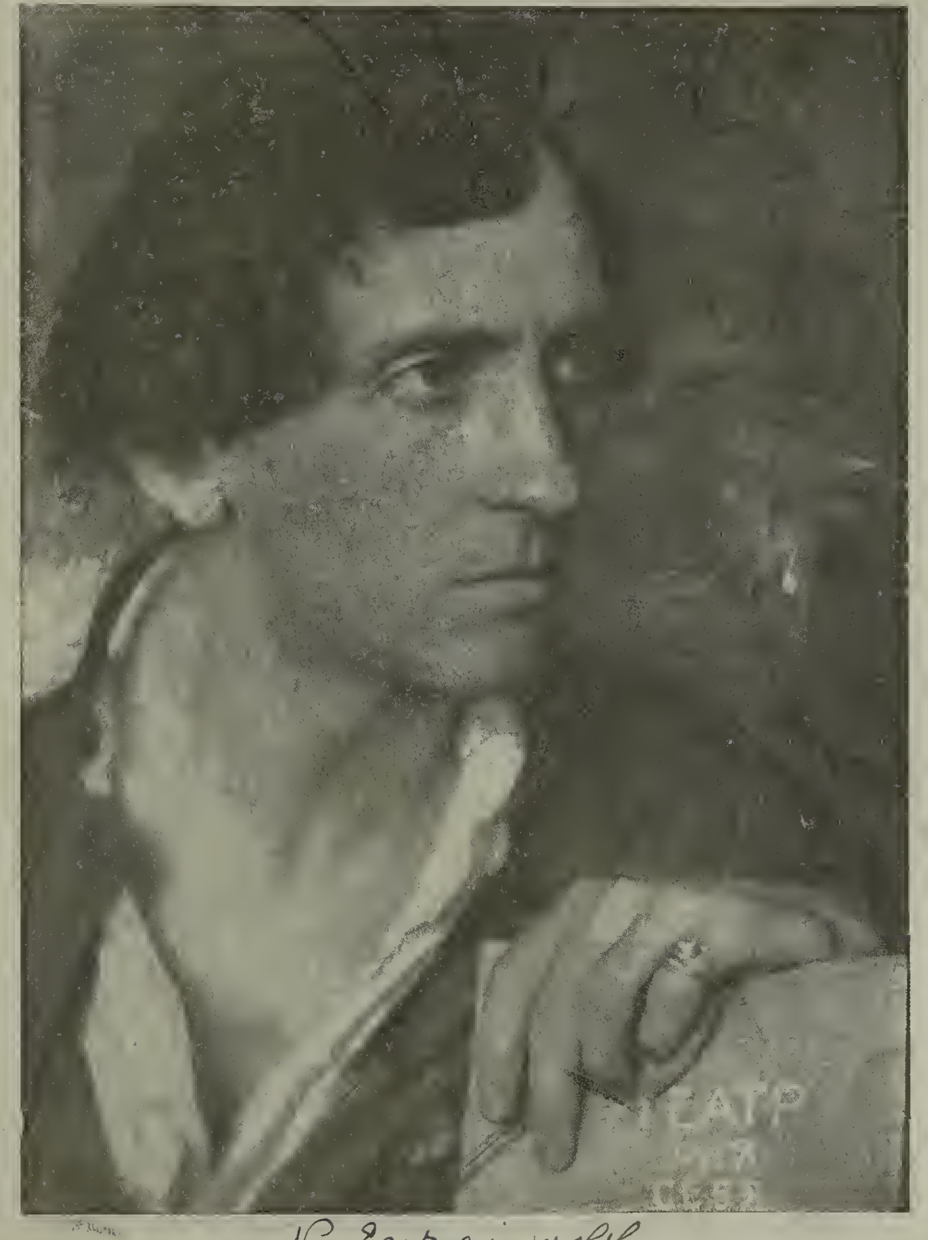
Действие III

Котильон

„Гаев и Лопахин—эти роли пусть выбирает и пробует Конст. Серг. Если бы он взял Лопахина, и если бы удалась ему эта роль, то пьеса имѣла бы успех. Ведь если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль, и пьеса". На приведенной характеристике Лопахина Чехов постоянно настаивал и во время репетиций „Вишневого сада", облекая свою мысль, как всегда, в форму очень лаконичную и на первый взгляд мало понятную, загадочную. Это видно и из того обрывочка репетиционных воспоминаний, который передан исполнителем роли Лопахина, Л. М. Леонидовым.

„Репетировали второй акт. В антракте Антон Павлович подошел ко мне и сказал: „Послушайте, он не кричит, у него-же желтые башмаки". Потом показал на боковой карман и сказал: „И тут много денег". (Альманах „Шиповника", кн. 23, стр. 191).

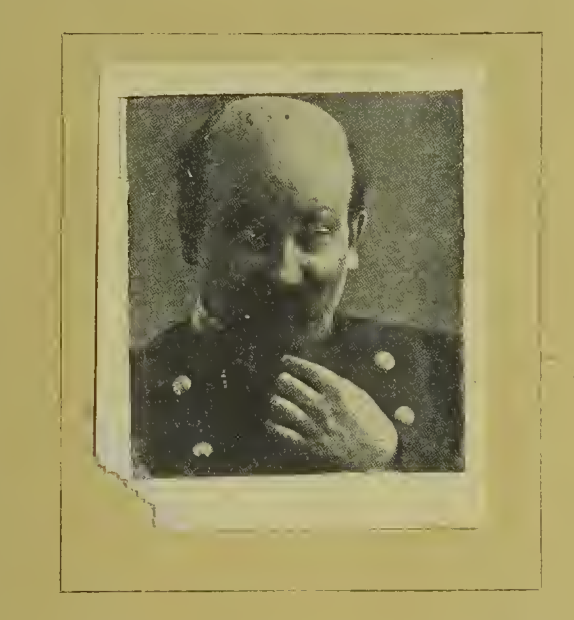
Это указание на „желтые башмаки"—в полной аналогии с „чудесными галстуками" Войницкого, на которых Чехов так настаивал в „Дяде Ване", спасая тем от традиционного театрального изображения замызганного помещика в смазных сапогах и мужицкой рубахе. И как там, по словам Станиславского, „дело было, конечно, не в галстуке, а в главной идее пьесы", так и тут дело было, конечно, не в „желтых башмаках", а в верном облике Лопахина, которого автор не хотел—ни „кулачком", ни грубым, непорядочным, трафаретно-вульгарным. Нужно впрочем тут-же сказать: опасения Чехова относительно Лопахина оказались напрасными. Л. М. Леонидов сумел вполне дать то, чего хотел, что задумал автор; образ получил, при полной верности, и полную выразительность, большую силу рельефа и большое богатство чувств, не подкрашенных, не подслащенных, но искренних и заразительных. Тот момент пьесы, когда Лопахин приезжает в „Вишневый сад", уже как его новый собственник, и, почти рыдая, приказывает музыке „играть, отчетливо играть", один из самых счастливых, впечатляющих во всем этом прекрасном, волнующем спектакле, поднимающем большие ответные чувства. Трудно гадать, каким вышел бы Лопахин у Станиславского. Но во всяком случае, при измененном сравнительно с авторскими предположениями распределении ролей, Художественный театр, получив отличного



N. Evreinoff.

Лопахина, получил поразительного, близкого к предельному совершенству Гаева. Чехов и его драма не оказались в проигрыше.

Вернусь несколько к хронологии созидания „Вишневого сада“. В самом начале сентября Чехов сообщал Вл. И. Немировичу Данченко, что пьеса сильно двинулась вперед: „Моя пьеса, если я буду продолжать работать так же, как работал до сего дня, будет окончена скоро, будь покоен“. И прибавляет: „Трудно, очень трудно было писать второй акт, но, кажется, вышел ничего. Пьесу назову комедией“. А недели через две писал М. П. Лилиной: „Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича“. При таком взгляде — „даже фарс“ — Чехов остался. Впрочем, почти так же он расценивал, к удивлению, и „Трех сестер„. „Что его больше всего поражало и о чем он до самой смерти примириться не мог, — рассказывает в своих воспоминаниях Станиславский, — это с тем, что „Три сестры“, — а впоследствии „Вишневый сад“ — это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услыхал такой отзыв о своей пьесе“.



Начал. станции И. И. Горич

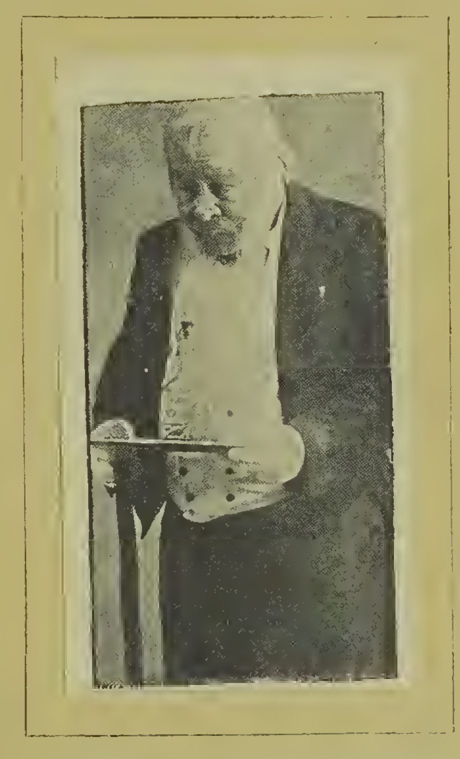
Окончание работы над „Вишневым садом“ можно, думается, довольно уверенно приурочить к первой неделе октября 1903 г. Так следует из сопоставления некоторых указаний в письме к Станиславскому от 30-го октября. Сам Чехов оставался еще в опостылевшей Ялте, дожидаясь погоды получше, чтобы двинуться в Москву. И продолжал в письмах давать указания относительно пьесы, ее героев, распределения ролей. Его мнения на этот последний счет не вполне совпадали с мнениями театра. Мы уже это видели на при-

мере роли Лопахина. То же—и относительно роли Вари, образом которой автор, повидимому, сильно дорожил, признавал за ним бо́льшую значительность и важность в общем плане драмы, чем за Аней. „Эта роль не из важных—писал он относительно Ани. — Варя посерьезнее роль, Варя не похожа на Соню и Наташу, это фигура в черном платье, монашка, глупенькая, плакса и проч. и проч“. И очень хотел, чтобы Варю взяла М. П. Лилина. „Без М. П. эта роль выйдет и плосковатой, и грубой, придется переделывать ее, смягчать“. Считал он, как мне уже случилось упомянуть, неподходящею для роли Раневской — О. Л. Книппер. „Три года собирался я писать „Виш. с.“ и три года говорил вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любовь Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит“. „Центральная роль в этой пьесе,—писал он уже незадолго до представления „Вишневого сада“ В. Ф. Комиссаржевской, — женская, старая женщина, вся в прошлом, ничего в настоящем“. По первоначальному замыслу Раневская была, как будто, и совсем старухой. Есть некоторое основание думать,— сообщает А. Измайлов („А. Чехов“, стр. 503), что на первоначальный замысел пьесы влияло очарование таланта О. О. Садовской. Он думал поставить в центре пьесы героиню значительно старше Раневской“. Потом Раневская помолодела, но не настолько, чтобы быть, думал Чехов, в средствах О. Л. Книппер. Ей он предназначал в „Вишневом саду“ „Шарлотту: Это роль г-жи Книппер“ писал он Вл. И. Немировичу Данченко, опасаясь, что намеченная театром исполнительница г-жа Мура-



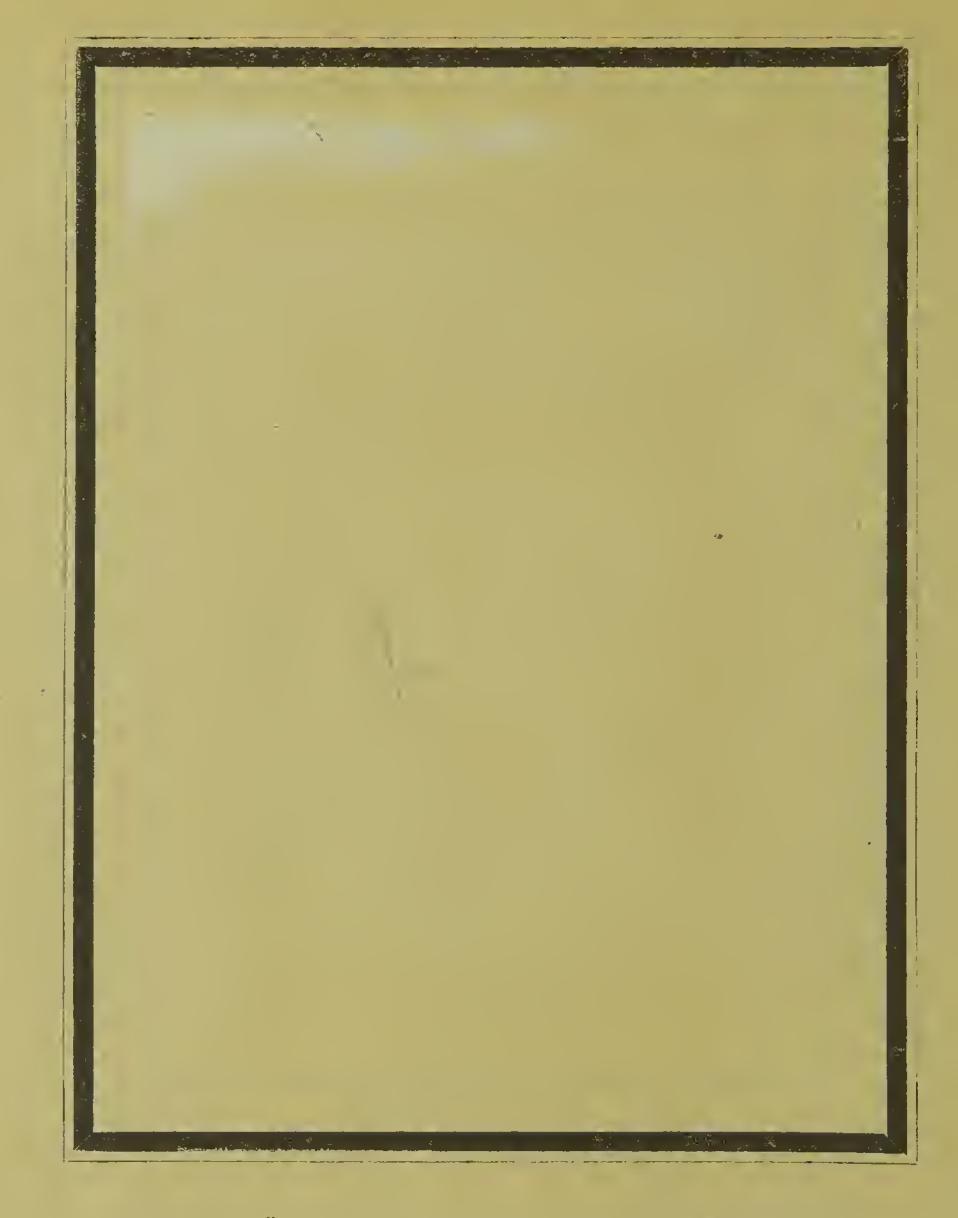
„Дуняша“ С. В. Халютина
„Почтовый чиновник“ П. Тезавровский

това „будет быть может, хороша, но не смешна". С остальными намеченными театром исполнителями: Епиходовым—Москвиным, Фирсом—Артемом, Пищиком—Грибуниным, Яшей—Александровым Чехов согласился вполне, хотя сам, например, предполагал, что Епиходова будет играть В. В. Лужский. (В этом же письме-несколько авторских характеристик и детальных указаний о внешности, одежде, манерах: „Шарлотта говорит не на ломанном, а чистом русском языке, лишь изредка она вместо „ь" в конце слова произносит „ъ" и прилагательные путает в мужском и женском роде. Пищик — русский, разбитый подагрой, старостью и сытостью старик, полный, одетый в поддевку (à la Симов *), сапоги без каблуков. Лопахин — белая жилетка и желтые башмаки, ходит, размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы думает, ходит по одной линии. Волосы не короткие, а потому часто вскидывает головой, вроздумьи расчесывает бороду, сзади наперед, т. е. от шеи ко рту". Столь же подробные указания присылал Чехов из Ялты и относительно декораций. „Дом должен быть большой, солидный; деревянный (в роде Аксаковского, который, кажется, известен С. Т. Морозову), или каменный, это все равно, — пишет он Станиславскому в начале ноября. — Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная. Когда покупают такой дом, то рассуждают так: дешевле и легче построить новый поменьше, чем починить этот старый". Однако, дав такие детальные и характерные указания, чисто чеховского стиля, он в следующем письме тому же Станислав-

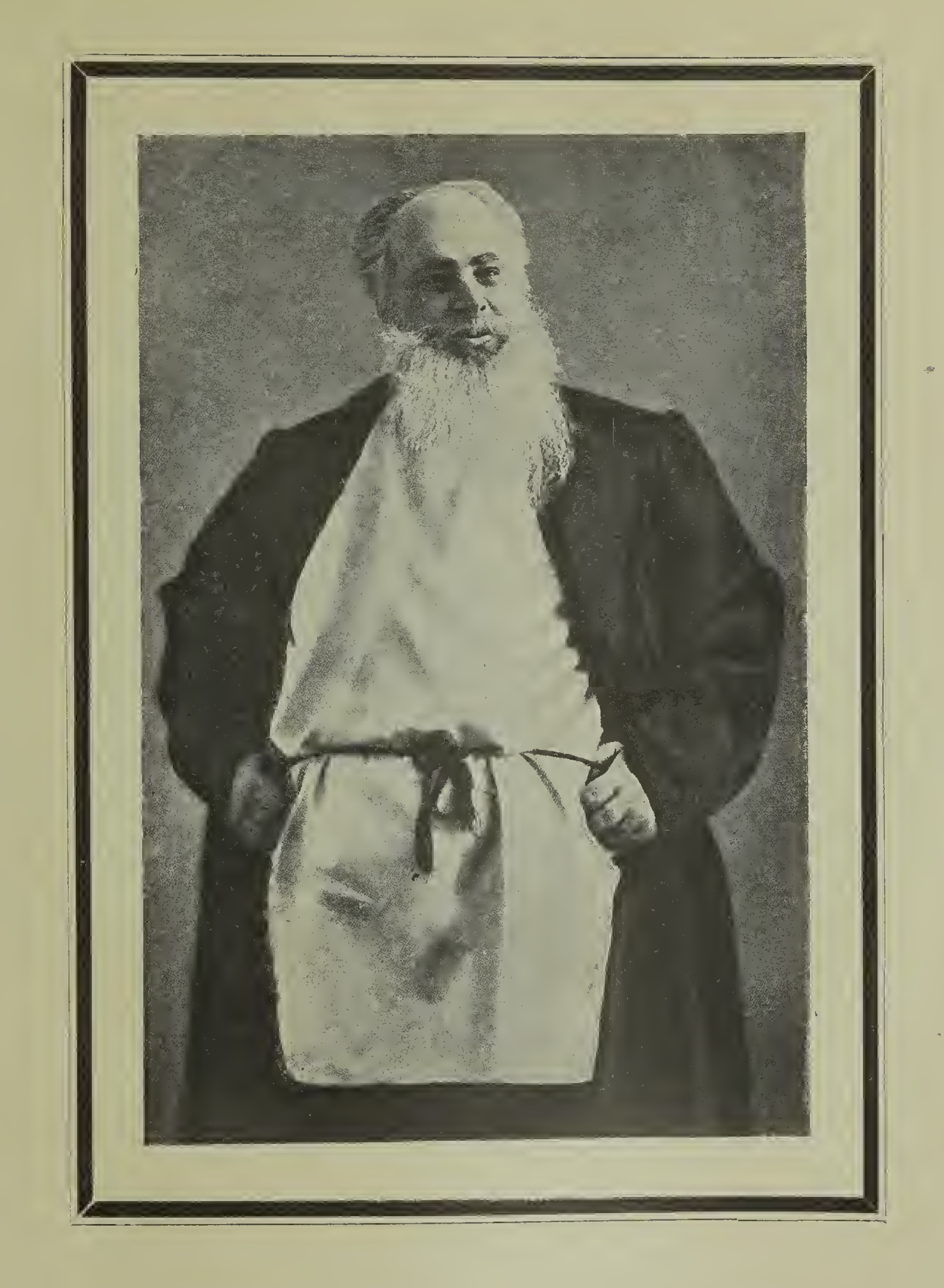


„Фирс" А. Р. Артем

*) Бывший декоратор Худож. театра, написавший декорации для всех чеховских постановок.



„Дуняша“ Л. И. Дмитревская



„СИМЕОНОВ-ПИЩИК“ В. Ф. ГРИБУНИН



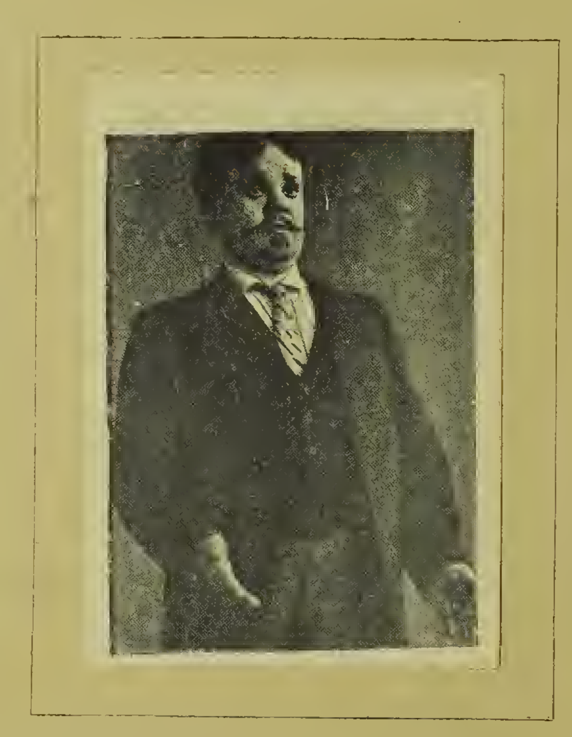
Действие III

Варя... Ты на бильярде играешь и кий сломал...
Епиходов.—С меня взыскивать, позвольте мне выразиться, вы не можете...

Участники: Варя—М. Г. Савицкая (†); Епиходов—И. М. Москвин

скому заявлял: „Пожалуйста, насчет декораций не стесняйтесь, я подчиняюсь вам, изумляюсь и обыкновенно сижу у вас в театре разинув рот. Тут и разговоров быть не может; что вы ни сделаете, все будет прекрасно, во сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать“. Еще в письме по поводу декорации второго действия: „Кладбища нет, это было очень давно. Две три плиты, лежащие беспорядочно,—вот и все, что осталось. Мост—это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука,—то валяйте“.

Это — последнее письмо Чехова, в котором говорится о „Вишневом саде“. С большим нетерпением ждал Чехов возможности оставить, наконец, Ялту, приехать в милую ему, всегда его притягивавшую Москву, попасть на репетиции „Вишневого сада“. Желанный день настал. В конце ноября или в самые первые дни декабря он уже в Москве, усердно посещает репетиции, сильно волнуется, застенчиво спорит с исполнителями относительно различных частностей осуществления его образов, пробует несмело давать указания. По-видимому, не все ему нравилось, не все казалось отвечающим его замыслам. „По непривычке к тому, как медленно сживаются актеры с ролями, он очень волновался, — пишет лицо, очень близкое к Художественному театру, непосредственный участник в работе по сценическому осуществлению пьесы, и скоро перестал ходить на репетиции“. (Альбом жур. „Солнце России“ — „Московский Художественный театр“). Да и силы Чехова были истощенные; репетиции, волнения на них очень утомляли. Пришлось перестать ходить в театр и следить за тем, как готовилась пьеса, только издали, через других. Успех „Вишневого сада“ казался Чехову очень сомнительным, и он этого не скрывал... Впрочем, те-же



„Епиходов“ И. М. Москвин



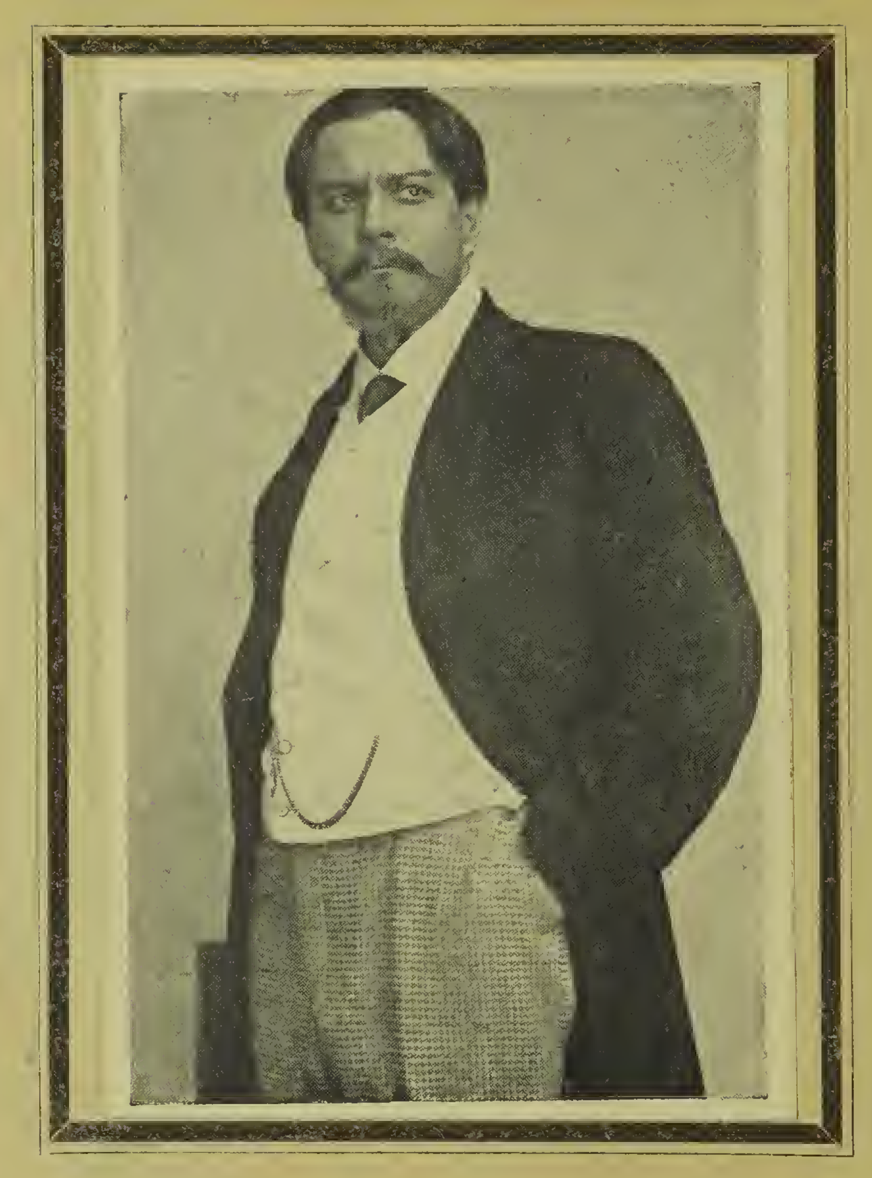


Действие III

Любовь Андреевна: — Кто купил?

Лопахин — Я купил . . .

Участники: Любовь Андреевна — О. Л. Книппер; Лопахин — Н. О. Массалитинов



„Лопахин“ Н. О. Массалитинов



Действие III

Лопахин — Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая; не вернешь теперь . . .

Участники: Пищик—В. Ф. Грибунин; Лопахин—Н. О. Массалитинов; Раневская—О. Л. Книппер

сомнения он переживал и относительно своих предшествующих драм. Период времени перед первым спектаклем всегда был для Чехова, находился ли он в Москве, или за тысячи верст от нее, в Крыму, за границей,—очень тягостным.

Так подошли Чехов, Художественный театр и московская публика к вечеру 17-го января. „Вишневый сад“ был подвергнут испытанию огнями рампы. Все сомнения оказались напрасными. Победа была полная и торжественная. Ничто не изменяется и не ослабляется в этом моем утверждении тем фактом, что публика не сразу повалила валом, на „Вишневый сад“, что на первых спектаклях сборы были колеблющиеся, по началу заметно упали (См. газетные отчеты о праздновании десяти-летия Чехова в Художественном театре). Это была лишь какая то случайность, или каприз театральной судьбы. Очень скоро „Вишневый сад“, встретивший оценку самую восторженную, стал и у большой публики чуть ли не самою любимою чеховскою пьесой; игрался и до сих пор играется постоянно; думаю,—числом представлений превосходит все другие чеховские пьесы, хотя вошел в репертуар позднее их. И играется он постоянно при переполненной зрительной зале, всегда чутко настороженной, взволнованной, растроганной, умиленной. Эта взволнованная настороженность—на обе стороны, и в сторону тех „мертвых“, которых оплакивает „Вишневый сад“, хотя и знает, что их смерть — необходимая, историческая справедливость, и в сторону тех „живых“, которых он зовет, зная, что их приход и их торжество — такая же историческая необходимость.



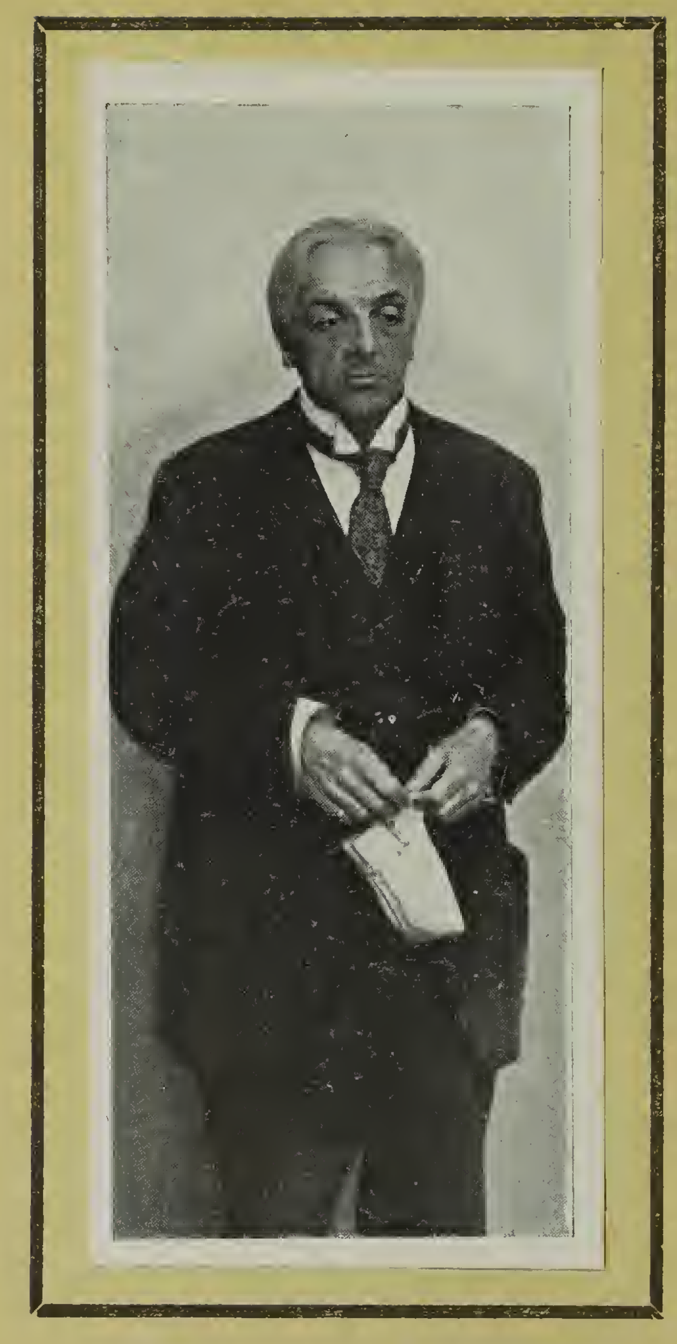


III

Чествование А. П. Чехова

Я уже говорил,—первое представление „Вишневого сада“ было использовано, как повод и как рамка для демонстрации симпатий, для публичного и торжественного засвидетельствования о заслугах Чехова перед русскою общественною мыслью, перед русским общественным сознанием, перед русским художественным словом и, наконец, перед русским театром. Может быть, величание за эту последнюю категорию заслуг, в котором принял участие и старый „Дом Щепкина“, ревнивый хранитель былых сценических традиций и принципов, было самым знаменательным. Потому что ведь еще так недавно на Чехова в театре были склонны смотреть, почти как на „втирушу“, как на проникшего сюда с мечом разрушения, как на потрясателя незыблемых устоев театра, драматургии. Чеховская драма—опасная болезнь,—так говорили еще вчера. Чеховская драма—здоровье, новый расцвет,—так было заявлено сегодня, в этот вечер чеховских именин, ставших именинами новой русской драмы...

Застенчивый, смущенный, с виновато улыбающимися глазами появился Антон Павлович на сцене, среди участников спектакля. Несколько минут бурных, восторженных рукоплесканий. И с каждою минутою милое лицо становилось все смущеннее, глаза улыбались сквозь стекла пенсне все виноватее. Чехов стоял на левой, от зрителей, стороне сцены, слегка придерживаясь рукою за спинку приготовленного для него кресла, которым он не захотел воспользоваться во все время долгого чествования. И было так радостно видеть его, нежнейше любимого писателя, и было так больно видеть это лицо, на которое болезнь наложила четкую печать... Я думаю, это двойственное



„Гаев“ В. В. Лужский



Действие III

Аня—Мама! Мама ты плачешь!

Участники: Аня—М. П. Лилина; Трофимов—
В. И. Качалов; Раневская—О. Л. Книппер

чувство пережили тогда все. Оттого любили Чехова в тот вечер нежнее, трепетнее, чем когда нибудь.

Чествование устроили в антракте после 3-го действия. Стали читать адреса. Первый достаточно трафаретный, по юбилейному шаблону,—от Общества любителей российской словесности, старейшей московской литературной организации. „Из прекрасного далека, вашего невольного убежища в последние годы, вы снова пришли к нам, на суровый север, к тем людям и нравам, к той действительности, которые всегда находили в вас такого тонкого наблюдателя, такого превосходного изобразителя,—читал Алексей Н. Веселовский.— Пользуясь отрадною возможностью видеть вас в нашей среде и застать вас в минуту большого творческого успеха, во всеоружии таланта и чуткости к вопросам жизни, общество люб. рос. слов. возложило на нас лестное поручение принять участие в сегодняшнем импровизированном чествовании, приветствовать вас и выразить надежду, что опять войдя в непосредственное общение с жизнью, вы обретете новые, свежие силы для деятельности на славу отечественной литературы“. Вторыми приветствовали „Русские Ведомости“, говорившие в своем адресе, „насколько русское общество Чехова ценит и любит, им дорожит и ему симпатизирует“. Старейшая прогрессивная газета свидетельствовала, что „видит в его художественно-творческой деятельности неизменное служение высоким идеалам красоты и правды, глубоко проникновенное понимание удручающей русскую жизнь тоски, выстраданное народом стремление к свету и простору“. И выражала желание, чтобы „звучало всегда его высоко талантливое слово, в согласии с истинным биением русского сердца, отражало ярко и ясно тяжелую действительность и мечты о лучшем будущем“, и чтобы „наступил скорее в его творчестве момент, когда тоска сменится бодростью, грустные ноты—радостными, когда раздастся песнь торжествующей любви, и дружно возьмется за работу народ на столь мало еще возделанной ниве русского просвещения и гражданственности“. За „Русскими Ведомостями“—„Русская Мысль“, представленная В. А. Гольцевым, педагогический журнал Д. И. Тихомирова. И еще длинная, надо правду сказать—достаточно утомительная, больше богатая искренностью, чем оригинальностью и содержательностью, вереница приветствий, в виде ли адресов



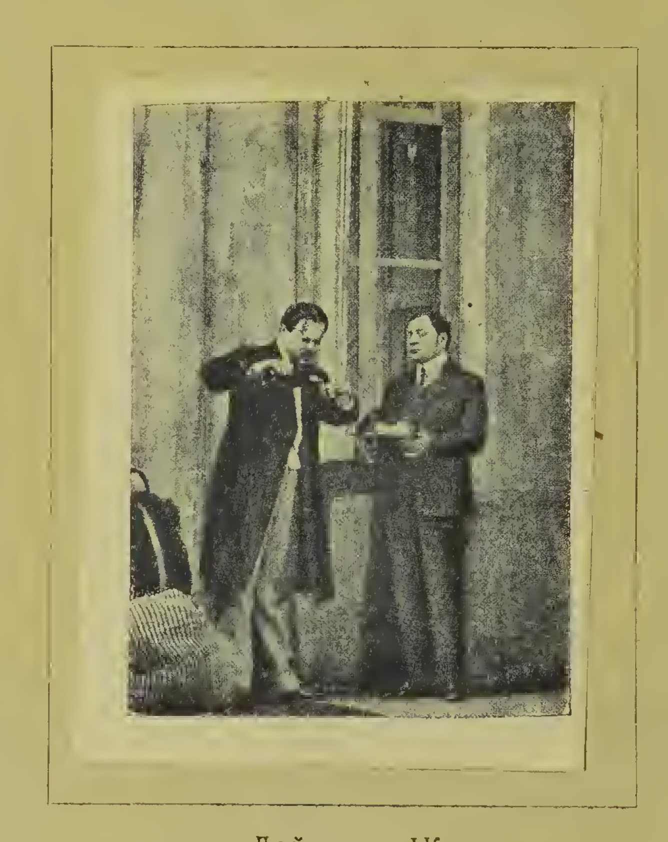
Действие III

Аня — Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но неплачь мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая чистая душа . . .

Участники: Аня — М. А. Жданова; Раневская — О. Л. Книппер

или речей. Нет нужды восстановлять весь этот долгий ряд, весь словесный поток, с частыми повторениями тех же фраз. Но под каждою билось горячее, искреннее чувство, в каждой ясно звучало желание выразить то, чем полна признательная, очарованная гением Чехова мысль. Яркий момент в этом чествовании—небольшая, простая, но трогательная речь представителя Художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко.

„Приветствия утомили тебя, говорил Немирович-Данченко,—но ты должен найти утешение в том, что хотя отчасти видишь, какую беспредельную привязанность питает к тебе все русское грамотное общество. Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это—мой театр. Сегодня он ставит твою четвертую пьесу, но в первый раз переживает огромное счастье видеть тебя в своих стенах на первом представлении. Сегодня же, по случайности неисповедимых судеб, первое представление совпало со днем твоего ангела. Народная поговорка говорит: Антон—прибавление дня. И мы скажем: наш Антон прибавляет нам дня, а стало быть, и света, и радости, и близости чудесной весны“.

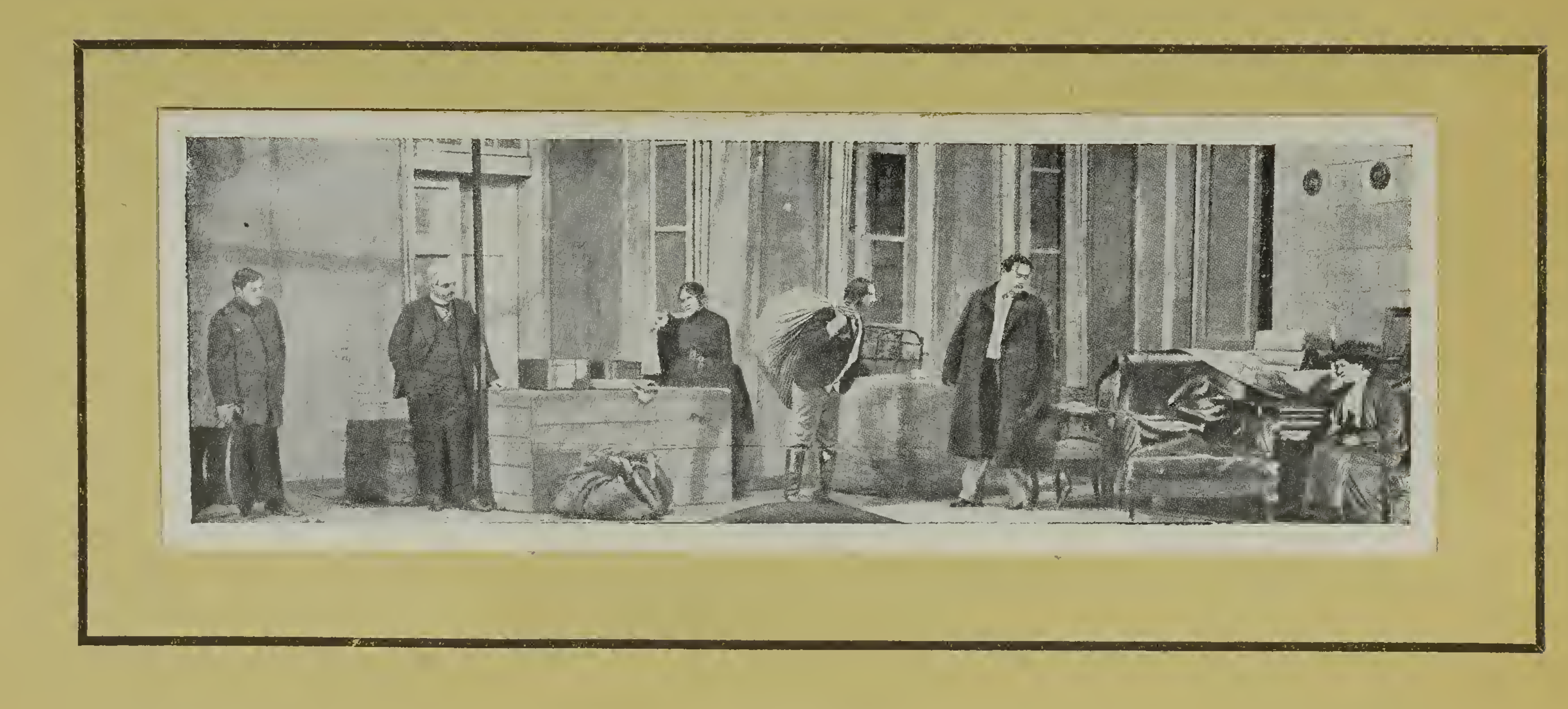


Действие IV

Лопахин—Выпей Яша хоть ты . . .

Участники: Лопахин — Н. О. Массалитинов; Яша — Н. Г. Александров

Эти слова были сказаны с подкупающею простотою тона, с очень большой теплотой, нежной задушевностью. Она сообщилась всем слушавшим. По лицу Чехова было видно, что и на него это произвело такое-же впечатление. Все чувства зритель-



Действие IV

Лопахин — Господа имейте ввиду, до поезда осталось всего 47 минут!

Участники: Яша — Н. Г. Александров; Гаев — И. М. Лужский; Варя — М. П. Лилина; Епиходов — М. А. Чехов; Лопахин — Н. О. Массалитинов; Раневская — О. Л. Книппер

ной залы и сцены слились в один могучий порыв. В этой восторженной буре на секунду, без остатка растворилась та щемившая тоскою мысль о близкой, может быть, разлуке, которая все время жила, билась под оболочками чествования, под словами надежд и пожеланий...

Я уже говорил,—и старый Малый театр, если не бывший, то во всяком случае почитавшийся еще совсем недавно первым, принципиальным и непримиримым противником чеховской драмы, да и Художественного театра, видевший в его пути неверный и опасный для русского сценического искусства уклон от реализма,—также прислал в этот вечер своих депутатов для участия в демонстрации симпатий и признаний—признаний не только Чехова, но и Художественного театра. Как-бы ликвидировался один момент во взаимоотношениях между двумя значительнейшими русскими театрами, обусловленных больше недоразумением, чем существом дела. Делался шаг в сторону отношений других, более правильных. Я знаю, новый взгляд не проник еще тогда через всю толщу Малого театра; в нем оставались и сторонники старого взгляда—взгляда на Художественный театр, как на „порчу", на плохую „моду". Некоторые из Малого театра не расстались с таким отношением, с такою оценкою до конца. Один из них, и из самых даровитых, ярко талантливых, говорил вызывающе, что лишь раз был в Художественном театре, больше ноги его там не будет. И каждую похвалу Художественному театру, каждое признание его достижений почитал чем-то вроде „оскорбления величества" и даже предательства по отношению к Малому театру... Но таких оставалось все меньше; то, что можно бы назвать общественным мнением „дома Щепкина", уже претерпело серьезные изменения. Они нашли выражение в том адресе, который был от имени Малого театра оглашен Г. Н. Федотовой. Она, к слову сказать, никогда не находилась в стане врагов, от начала дней Художественного театра была его сторонницей, горячо сочувствовала его исканиям и усилиям выбиться на некий новый путь. Она перенесла на него те симпатии, которые издавна связывали ее со Станиславским еще в пору его первых сценических опытов, актерских и режиссерских.

В начальных словах адреса улавливалась нотка слегка печальная, сожалеющая. „Счастье приветствовать любимого, родного писателя, создавшего



„Яша“ В. И. Готовцев

новую чудную страницу великой книги русской литературы,—читала Г. Н. Федотова,—не выпало на долю старых стен Малого театра, но искренность и сила нашего привета не становятся от того ни меньше, ни слабее". Вторая половина адреса была посвящена специально „молодому товарищу", т. е. Художественному театру, как театру Чехова. Он „тесно связал свою судьбу с вашим творчеством и ревниво оберегал эту связь. Мы вполне признаем его заслугу перед русским обществом: он не только с большой любовью и старанием воспроизводит ваши пьесы, но и в вас самих вызвал живой интерес к сцене и побудил обогатить родной театр вашим глубоким и созерцательным творчеством". Знаменательнее всего—окончание адреса, пожелание, чтобы чеховские драмы „разлились широкой волной по всем русским театрам".

Так „дом Островского" капитулировал перед чеховской драмой, признал, наконец, после изрядного упорства, что она, эта чеховская драма, вовсе не есть какой-то скачок в бездну, но логическое художественное продолжение драматургии того же Островского. Было бы ошибкою утверждать, что в Островском уже заключен весь Чехов-драматург. Но такою же ошибкою было бы отрицать, что в Островском заключены некоторые, и важные, элементы Чехова. Протягиваются нити между „Безприданницей" или „Поздней Любовью" и „Чайкой" или „Вишневым садом". Нашей литературной критике еще предстоит задача: изучить, полно и отчетливо вскрыть эти внутренние связи. К слову сказать несомненна эта внутренняя связь Чехова-драматурга еще с другим его предшественником в русской драматургии, Тургеневым, так скоро, по разным причинам, отошедшим от театра. Может быть, было бы верным сказать, что Чехов-драматург являет синтез театра Островского и театра Тургенева.

Заявление Малого театра не осталось односторонним. Прошло еще немного лет. Опять торжественный день в Художественном театре, ознаменованіе его десятилетия. И в этот день первый вожак Художественного театра заявил: мы становимся под знамя щепкинской традиции. Так разрывы оказывались лишь эволюцией. И как истории литературы предстоит вскрыть связи Чехова с Островским и Тургеневым, так истории театра—вскрыть связи Художественного театра, его сценических принципов и сценической методологии—с Малым театром.



„ФИРС“ А. Р. АРТЕМ (†)





Действие IV

Шарлотта — Так вы пожалуйста найдите мне место. Я не могу так...

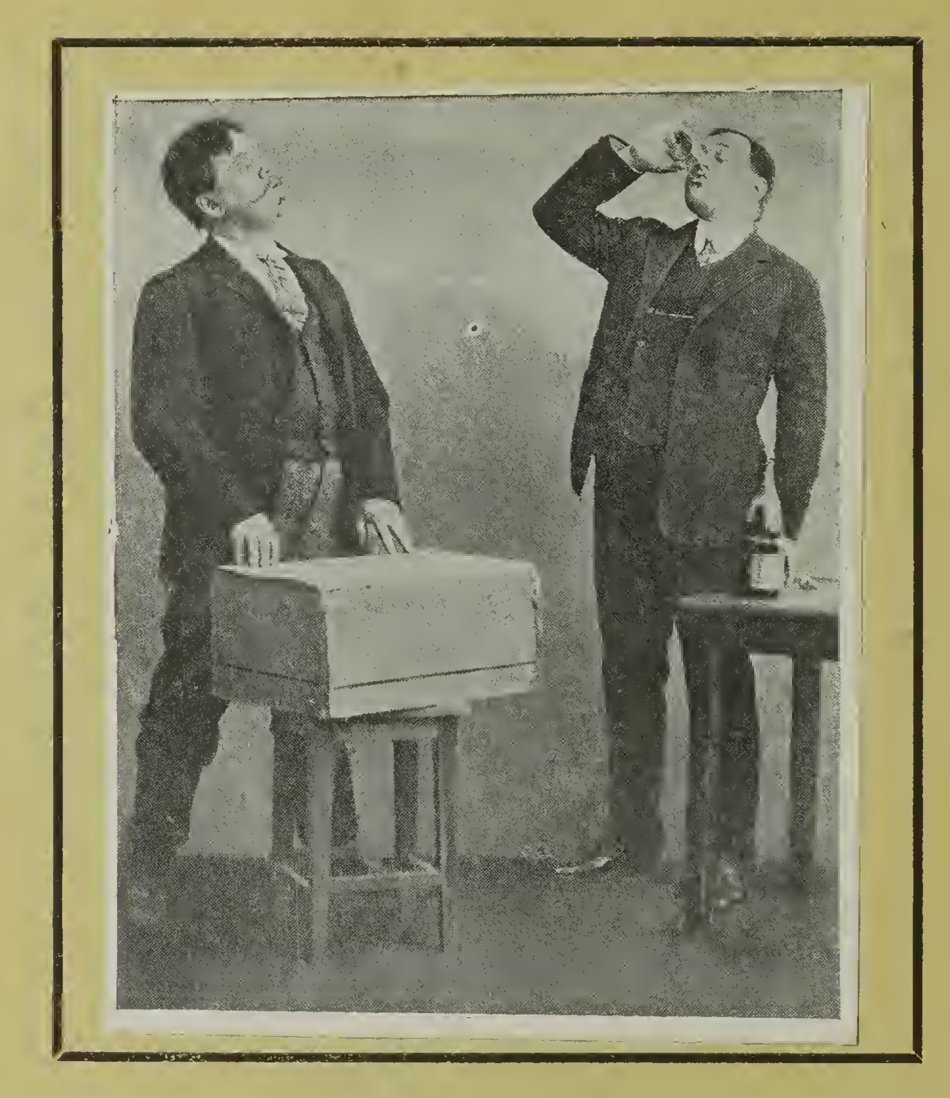
Участники: Шарлотта — Е. П. Муратова; Гаев — В. В. Лужский; Варя — М. П. Лилина; Яша — Н. Г. Александров; Раневская — О. Л. Книппер



„Шарлотта“ — В. Н. Павлова
„Пищик“ — В. Ф. Грибунин

Еще много других приветствий. Не стану их воспроизводить. В них не было особо значительного. Смысл всех—был один, и одно чувство, проникающее все сказанные тут слова. Промелькнули несколько комических черточек. Какое чествование, какой общественный праздник обходится у нас без них... Они не могли испортить, сколько-нибудь заметно исказить целое, общую картину и общее настроение большой, готов сказать—исключительной задушевности. И, насколько могу судить, так это было воспринято и Чеховым. „На первом представлении „Вишневого сада“ 17 января меня чествовали, и так широко, радушно и в сущности так неожиданно, что я до сих пор никак не могу прийти в себя“—писал Чехов два дня спустя Ф. Д. Батюшкову. „Я не знаю, как мне благодарить вас за 17 января. Это—честь, которой я не ожидал и во всяком случае не заслужил. Спасибо вам большое, никогда я этого не забуду“,—писал он 2-го февраля А. Н. Веселовскому. И еще несколько более или менее аналогичных писем и телеграмм, говорят о тех чувствах Чехова. В личных разговорах он был не прочь и поиронизировать по поводу некоторых смешных подробностей праздника. Кое что давало пищу чеховскому юмору. Но кто встречал Антона Павловича в те дни, знает: 17-е января легло в его опечаленную душу мягким, ласковым следом.





„Епиходов“ — И. М. Москвин
„Яша“ — Н. Г. Александров

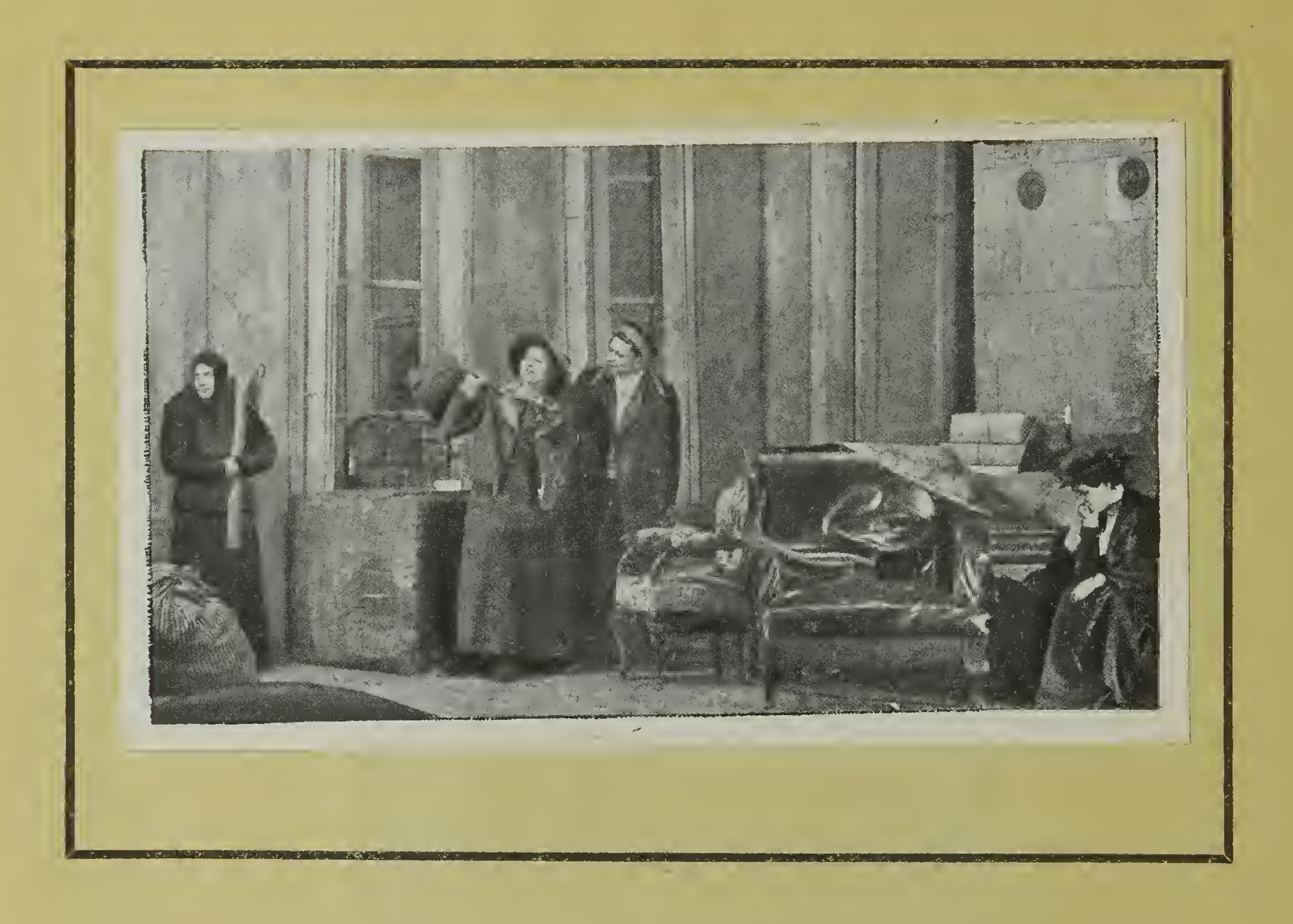
IV

«Вишневый сад» на сцене

Осуществляя сценически „Вишневый сад“, Художественный театр лишь верно следовал тому, что выработал для чеховских постановок в своей предыдущей работе. Никаких новых сценических задач, почасти ли актерского исполнения или режиссуры, пьеса не ставила, и театр мог вполне остаться на своем прежнем „чеховском“ пути, при всех своих методах. В других своих очерках о чеховских драмах в Художественном театре *) я подробнее останавливался на этих задачах и методах, указывал, в чем их существо, и каков „разум“ сделанных в чеховском репертуаре сценических завоеваний, Останавливал внимание и на том, что является как бы общею атмосферою чеховского спектакля в Художественном театре и что обозначается термином „настроение“. Не стану по поводу „Вишневого сада“ повторять сказанного. Ограничусь на этот раз лишь некоторым изображением отдельных исполнений, не вполне равноценных, обозначенных различною степенью талантливости, яркости, углубленности, смелой оригинальности, но в общем стоявших на очень большой, даже и для чеховского спектакля в его театре, высоте.

Один из руководителей Художественного театра имел право сказать гордо: „Это был один из самых незабвенных спектаклей Художественного театра“. И таким, одним из самых удачных, художественно благополучных и полно-

[1]) Тем же издательством, что и этот очерк, выпущена книга „Три сестры“ и готовятся к печати очерки посвященные „Чайке“, „Дяде Ване“„ Иванову“ на сцене Художественного театра.



Действие IV

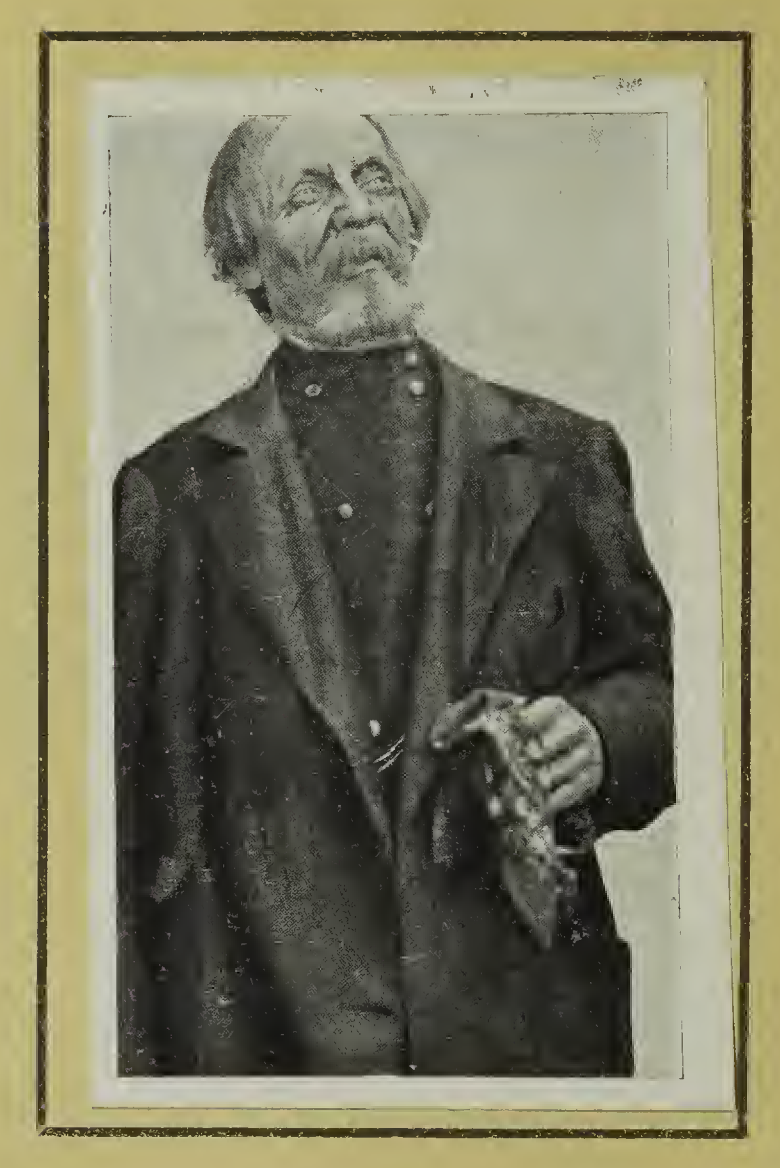
Аня — Прощай дом! Прощай старая жизнь!
Трофимов — Здравствуй, новая жизнь!

Участники: Варя—М. П. Лилина; Аня—М. А. Жданова; Трофимов—Н. А. Подгорный; Раневская—О. Л. Книппер

весных, почитается он во всем театре. Я думаю, таким же почитают спектакль „Вишневого сада“ и его зрители, их громадное большинство. Тогда, 17-го января, они разошлись, глубоко очарованные созданием Художественного театра. Прошел длинный ряд лет. Многое менялось и изменилось в настроениях зрителей; во многом стала иною воспринимающя среда иною— психика зрительной залы. Но каждый раз, когда я уходил со спектакля „Вишневого сада“, я видел и явственно ощущал кругом все такую же очарованность, ту же радость от прикосновения к подлинному творению, подлинного искусства. Это было сильнее всех перемен в психике залы. Я видел „Вишневый сад“ во дни больших общественых под'емов и во дни столь же больших общественных депрессий, видел в полосы штиля и в полосы бурь. Конечно, это непременно отражалось на том, как воспринимали, а может быть даже—и как играли, потому что актер — он, ведь, часть национальнаго целого, делит с этим целым расцветы и увядания надежд, приливы сил и приступы усталости и вялости. Но основное— чрезвычайная очарованность сценическим „Вишневым садом“—сохранялось, и оставалось сознание нужности спектакля. Так говорит мне не только опыт моих личных театральных переживаний, но и мои, в меру сил, внимательные наблюдения над зрительной залой. Вялых, равнодушных, скучающих, не захваченныхъ сценою — я не видел ни на каком спектакле „Вишневого сада“ за 14 лет его сценической жизни.



„Аня“ М. А. Жданова
„Трофимов“ Н. А. Подгорный



„Дворовый человек“ С. А. Мозалевский

Когда я разнимаю на части прекрасное целое этого спектакля и провожу перед собою отдельные фигуры из „Вишневого сада", пробуя разместить по степени совершенства сценического осуществления, я неизменно ставлю на первое место Гаева, как он сотворен К. С. Станиславским. Думаю, Чехов, увидав этого Гаева, это большое дитя, жалкое и смешное, но трогательное в своей беспомощности, этот обломок уходящей культуры,—не пожалел, что Станиславский не согласился с автором и был в „Вишневом саде" не Лопахиным, но Гаевым. Потому что этот последний образ получил, на мой взгляд, предельную жизненность, цельность и выпуклость, был одинаково богат и правдою чувств, и выразительностью характера.

Вл. Преображенский, один из очень хороших московских театральных критиков, к сожалению давно отошедший от этой работы, писал про исполнение Станиславского: „Вы чувствуете, что чудачества Гаева, его „тики", его монологи к шкафам и его поговорки—не шарж и не выдумка автора. А между тем найти для этого подходящую и естественную внешнюю сценическую форму не так то легко, тем более, что при всем его духовном убожестве в Гаеве все-таки должен чувствоваться барин. Такую именно фигуру и дает Станиславский, удачно комбинируя черты душевного ничтожества и шутовства с остатками внешней барственности". „Такую фигуру,—пишет тот же рецензент спектакля,—вы встречали в уцелевших дворянских гнездах или в тех учреждениях, где после краха этих гнезд их владельцы получали разные синекуры".

Но в исполнении Станиславского было большее, чем отмеченное цитируемым критиком. Это—не только богатая золотая россыпь счастливых в смысле характерности подробностей, метких черточек, остроумных интонаций, занимательных мимических подробностей, всяких сценических „trouvailles" об'единенных в общности жанрового замысла. Вокруг фигуры была атмосфера тончайшего юмора. И в то же время она излучала большую трогательность. Шарж и „настроение"—они подавали в этом исполнении друг другу руку. И также были тут не разлучены, не соперничали, но содействовали общему эффекту, внешняя характерность и внутренняя содержательность—эти леденцы, стреляния губами и щемящая скорбь. Это было самое ценное. И оттого, что был в фигуре определенно комической свой лирический отсвет,



Действие IV

Любовь Андреевна — Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай! Прощай . . .

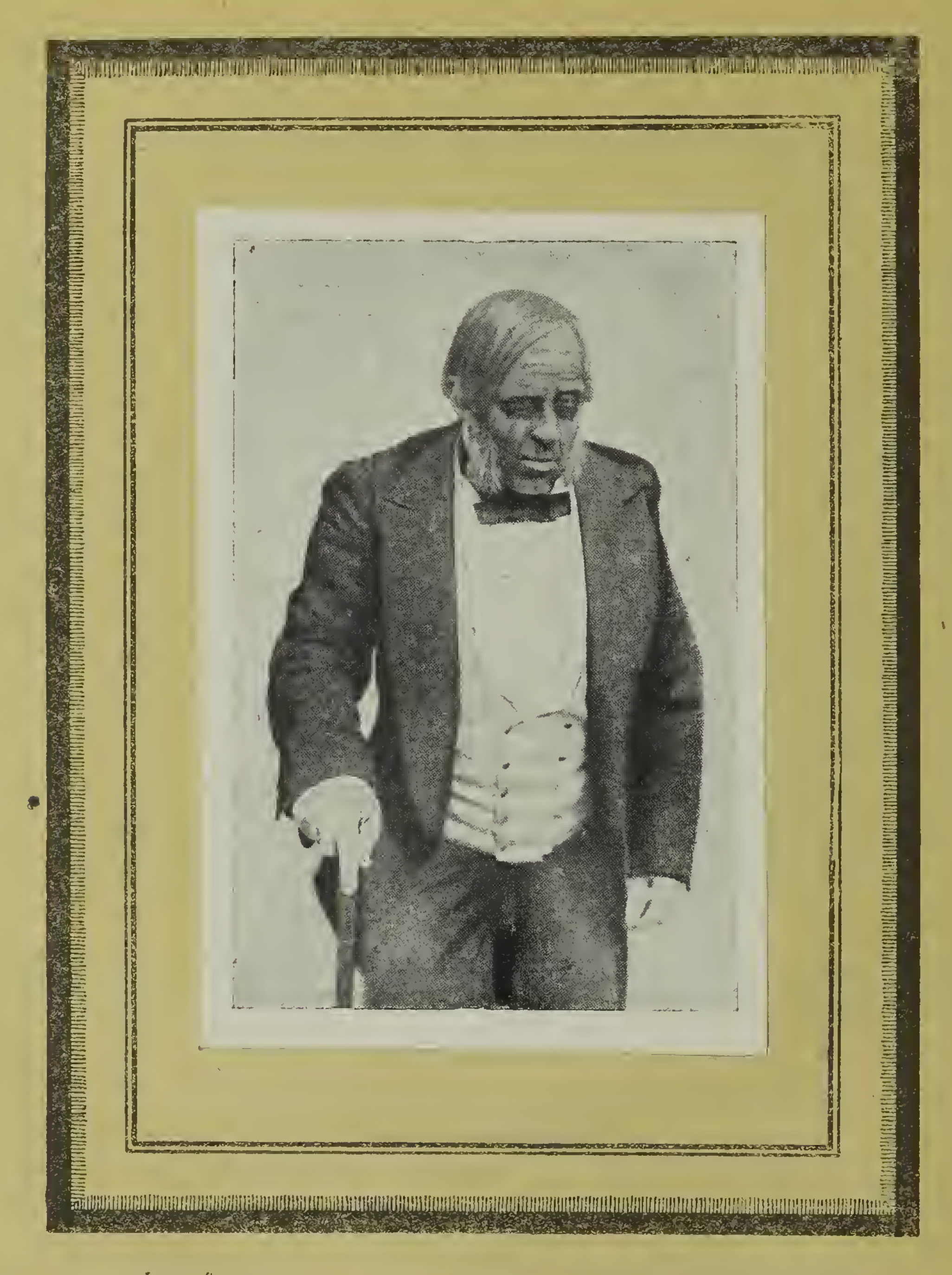
Гаев — Сестра моя, сестра моя!

Участники: Любовь Андреевна — О. Л. Книппер; Гаев — К. С. Станиславский

так характерный для автора „Вишневого сада“, для его двойной, как я отмечал, позиции,—все в зрительном зале вместе с Фирсом чувствовали, что то нежное к этому глупому, ветхому ребенку, с признаками вырождения и духовного упадка, „последышу“ отмирающей культуры. К „бывшему человеку“, выброшенному за борт жизни, потому что нет в нем никаких элементов, чтобы приспособиться к новым условиям. И даже те, которые отнюдь не склонны к сентиментальности, которым святы суровые законы исторической необходимости и смены классовых фигур на исторической сцене,—даже они, вероятно, дарили минутами некоторое сострадание, вздох сочувствующей или соболезнующей грусти этому Гаеву, каким он был сотворен по авторским данным громадным сценическим талантом Станиславского. Он „создал фигуру, юмор которой заставляет сердце сжиматься, как юмор „Шинели“ Гоголевой“, писал про это исполнение Ал. Амфитеатров, просмотрев спектакль „Вишневого сада“ в Петербурге. И прибавил, определяя меру ценности этого сценического свершения; „бывают сценические явления незабвенные, сколько бы лет давности им ни исполнилось. Такое сценическое явление—Гаев Станиславского“. („Русь“ от 4-го апреля 1904 г.).

Столь же совершенен по сценическому воплощению, хотя менее сложен, более элементарен—другой обломок ветхой помещичьей культуры, ее низа—старый-престарый Фирс, как его играл первый любимец Чехова в Художественном театре—Артем. В этом исполнении воскресала ярко целая полоса давнего быта, давно отжитого уклада жизни, отношений и психики. Сквозь старческое бормотание и ворчание Фирса—Артема просвечивал сложный переплет чувств рабьих и человеческих, забитости и преданности. И был захватывающе трогателен последний момент, передававшийся актером при помощи средств таких простых, не напряженных,—когда „человека забыли“. Когда Артема не стало, Фирс перешел к Павлову, сумевшему дать своему сценическому изображению много правды и мягкой нежности.

В том же ряду, по степени совершенства, цельности и завершенности, по безупречности в сочетании характерности и жизненности,—исполнение г. Грибунина—Пищика, еще обломка отмирающей культуры „Вишневых садов“. Вообще большой мастер по части выпуклого и сочно-красочного жанра, этот



„Фирс" П. А. Павлов

актер тут особенно силен этими качествами, мастерством художественного реализма и бытовой изобразительности. Глупость, душевная неповоротливость и в то же время как бы стихийная доброта и добродушие нашли полное выражение. В общей экономии пьесы Пищик играет роль лишь малую, в общей картине „Вишневого сада“ он стоит в тени, в дальнем уголке. Но сценический талант и мастерство сделали то, что вот теперь, вспоминая образы „Вишневого сада“, видишь эту фигуру даже впереди иных первостепенных по значению в драме.

Редкий по удаче обрасчик сценического шаржа—Епиходов И. М. Москвина. Этот неудачник, „двадцать два несчастья“,—каррикатура, но мастерская, во всей прелести меткости и в богатстве сценической выдумки. Передают, что во время репетиций „Вишневого сада“ Москвин внес от себя некоторые подробности, каких в роли, даже—в ее словесной части, в тексте, нет. Конечно, это делалось с ведома и разрешения автора. Выдумки были так удачны, некоторые словечки—так в духе и стиле образа, что Чехов радостно дал им свою авторизацию, и они стали как бы „традицией“ исполнения этой роли. Когда позднее Епиходова играли в Художественном театре другие исполнители, например—талантливый М. А. Чехов (племянник автора „Вишневого сада“),—они, даже несколько меняя тон исполнения, полно принимали все обогащения роли, которые принадлежат первому исполнителю. Апогей ограниченности, самовлюбленность, обидчивость тупости и какой то омещаненный романтизм—это выдвинуто Москвиным, как самое характерное, и великолепно, с редкою выпуклостью, с осязательностью, если можно так сказать, показано в роли. „Точно он родился Епиходовым,—писал один из петербургских критиков спектакля,—в этих сапогах бураками и с этим кипящим самоваром уязвленного самолюбия в груди“. „Куцые жесты, робкая, щипотная походка, упрямый взгляд, железная в своем роде воля делать все, несвойственное его бездарной натуре, но культурное“,—таким, по изображению этого критика, проходит Епиходов—Москвин через весь спектакль. Целый каскад юмора так и расбрасывает во все стороны драгоценные брызги. И только позднее, после очень длинного ряда спектаклей, это исполнение у И. М. Москвина как бы несколько механизировалось, появилась рутина прежней оригинальности и прежней

„спонтанейности“ того, что итальянцы звали „disinvoltura“. И часть увлекательной прелести этого исполнения отлетела *).

В остальных исполнениях были уже некоторые из'яны, или, по крайней мере, были разноречия в оценках писавшими о спектакле в Москве или в Петербурге. Но и в этих исполнениях очень много прекрасного, тонко-художественного, оригинального, подчас—властно волнующего.

В мужской половине населения „Вишневого сада“—пришедший на смену Гаевым, Симеоновым-Пищикам и Раневским Ермолай Лопахин и идущий уже на смену Лопахиным „вечный студент“, интеллигентный разночинец Петя Трофимов, тот, который будет насаждать новый, прекраснейший „сад“, новую культуру,—не сам, так руками и увлечением воспламененной его проповедью Ани. Чехов,—мы видели,—очень дорожил фигурою Лопахина, мыслил ее стоящею в центре драмы, в средоточии и ее внешнего действия, а главное—ее внутреннего, если угодно—социального, содержания. Оттого так хотел, чтобы роль была доверена большим силам Станиславского, опасался всякого другого исполнителя. Но именно эту фигуру театральная критика нашла наименее у автора выработанной, наименее определенной и выдержанной. Критик „Русских Ведомостей“ даже находил, преувеличивая меру этой неопределенности, что „зритель начинает смотреть на него (то же критик относит и к образу Пети Трофимова), как на некоторого рода загадку, для отгадывания которой у него нет достаточных данных“ (№ от 19-го января 1904 г.). Некоторая неясность контуров, некоторая нецельность, не вполне собранные концы были и в Лопахине театральном, том, какого дал Л. М. Леонидов. А главное, иногда чувствовались задания, которые ставил себе исполнитель, понималось то, чего хочется ему добиться, вместо того, чтобы непосредственно воспринимался образ, его жизнь, его бытовое и психологическое содержание. Образ не покрывал актера, актер просвечивал. Да не в том высшем смысле, что сохранялась и давала отсвет актерская индивидуальность,—в смысле более простом, элементарном.

*) Автору статьи, вероятно, не пришлось видеть Москвина в роли Епиходова после того, как в атмосфере Художественного театра, в его духовных стремленяях и достижениях, бурной волной прокатился Достоевский. Это может показаться странным и об этом можно было бы много поговорить,—но замечательно, Епиходов у Москвина в позднейшей разработке получил какую то траги-комическую окраску. *Ред.*



Действие IV

Фирс — Уехали . . . Про меня забыли . . .

Фирс — П. А. Павлов

Не растворяющаяся без остатка, просвечивающая индивидуальность исполнителя, по моему глубокому убеждению, по одному из основных моих взглядов на сценическое, на актерское искусство,—это отнюдь не недостаток, напротив, достоинство, драгоценность сценического свершения. Подлинный актер не может сводиться к степени какого то медиума. Он—не только матерьял для перевоплощений, но и перевоплощающий творец, отпечатлевающийся всеми особенностями своего духа; он не только „глина", но и скульптор и живет в своем создании полнотою своей индивидуальности. У всякого крупного актера — так; это для него неизбежность, и тем лишь он интересен.

То, что я говорил сейчас про исполнение Леонидова в роли Лопахина, имеет не этот смысл. Когда артист играл Митю Карамазова,—он, при всей громадности перевоплощения, отдачи всего себя стихиям своего героя, оставался индивидуальным, оставался художником Леонидовым. И это было великолепно, это только по недоразумению, по некоей путанице, допускаемой впрочем слишком часто, могло бы быть обозначено, как недочет и минус. В данном же случае, в Ермолае Лопахине, дело обстояло попроще. Чувствовались усилия актера, не овладевшего данными элементами образа. Актер не просвечивал через образ своими чертами, своим отпечатком, но словно бы образ и актер стояли рядышком. И это—уж несомненный недостаток.

Но были, и в общей обрисовке образа, и особенно в передаче отдельных моментов роли,—и крупные достоинства. Самый счастливый момент—он четко врезался в память души,—когда Ермолай после торгов на разоренное дворянское имение приезжает в „Вишневый сад", где нелепыми людьми устроена нелепая вечеринка. Спутаны чувства у нового хозяина „Вишневого сада". И горд он сознанием своего значения, власти, победы, и смутно сознает, что сделал что-то скверное, против совести, против правды, потому что две есть правды, а не только та, которой он служит своими поступками победителя или захватчика в жизни. Поднимается и боль за тех, которых Ермолай любит. Шевелятся еще какие то смутные, спутанные чувства, не получающие в нем четкого оформления, но несомненно присутствующие. Все это содержание нашло в сценической передаче Леонидова отличное

выражение. Л. М. Леонидов на редкость умеет справляться на сцене с этими душевными сумбурами. Сумел и на этот раз. Когда Лопахин шел, слегка покачиваясь, как то странно расставляя ноги, широко размахивая руками, по старой барской зале и выкрикивалъ свои приказы музыке, потом встретился с Варей, подобрал брошенные ею новому хозяину ключи,—это давало очень сильное впечатление, может быть—одно из самых волнующих за весь спектакль.

Позднее я видел в той же роли Н. О. Массалитинова, актера всегда большой осмысленности, выдержанности, стройности в сценических характеристиках. На наших глазах он поднят указанными качествами на большую актерскую высоту. У него Лопахин, так же понятый и распланированный, как у Леонидова, выходил цельнее. В этом отношении его исполнение роли—вразумительное и безупречнее. Но того, что дал пережить в указанном моменте его предшественник, он дать не сумел, вероятно—потому, что такие душевные бури и спутанности вообще мало свойственны его сценической природе, выпадают из рамок его актерского темперамента.

Мягко, тонко, благородно, в свойственной ему всегда обаятельности В. И. Качалов изобразил Петю Трофимова. Была очень большая, настоящая искренность и нежность, без привкуса слащавости, в отношениях Пети Трофимова к Ане. Когда, в конце первого действия пьесы Петя видит заснувшую в кресле Аню и на цыпочках выходит из комнаты, еле внятно шепча слова любви,—это дает умиляющее впечатление, и вес облик облезлого, нескладного студента одевается большою трогательностью. Она, эта трогательность, уже не расточается на всем дальнейшем протяжении пьесы, в каких бы положениях ни оказывался, о чем бы и как-бы ни говорил Петя. Светится искренними, глубоко пережитыми чувствами и „проповедь“ Трофимова, призывы, с которыми он обращается к Ане, открывая ей перспективы иного будущего, высвободившегося из пут „Вишневого сада“. Все это—очень счастливые черты Качаловского исполнения, бессильные, однако, поставить его в уровень с некоторыми другими, важнейшими созданиями артиста. Может быть, причины заложены в самом образе, как он вышел из рук Чехова. Качалов скоро был отвлечен от роли Пети Трофимова, дру-

гими исполнениями, а роль перешла к новому исполнителю Н. А. Подгорному. Он вполне верно выдерживал характер Пети Трофимова, то, что можно назвать „жанром“ в этой человеческой фигуре.

Наконец, в мужской половине—опариженный Яша, с таким великолепным юмором написанный Чеховым, так же отлично сыгранный Н. Г. Александровым, и очень маленькая, мимолетная роль Прохожего, исполнявшаяся в ранних спектаклях „Вишневого сада“ г. Громовым, потом менявшая исполнителей, ни в одном исполнении, не остановившая, по свойствам самой роли, внимания зрителя.

В женском населении „Вишневого сада“ на первом месте, конечно, Раневская. Чехов долго спорил против того, чтобы ее играла О. Л. Книппер. Автор чувствовал, что тут не будет полноты осуществления. Автор чувствовал верно. Только причину видел вряд ли вполне правильно,—не там, где она заключена. По моему, дело не в слишком молодых, по сравнению с возрастом Раневской, годах исполнительницы. Я бы сказал,—основная нота обоих натур, натуры Раневской и сценической натуры исполнительницы,—не совпадающие, разнозвучащие. И артистка не сумела на этот раз привести их к согласному звучанию, к разрешению диссонанса. То, что ей совершенно удалось в некоторых предыдущих чеховских спектаклях, больше и прекраснее всего—в Маше из „Трех сестер“,—тут не далось. И ухо ловило эти разные звучания в самом основном и определяющем. Оттого образ, во многом верно сложенный и выразительно показанный, как то не имел своей истинной атмосферы. Раневская прошла через многие „романы“, чуть что не вплоть до парижского аббата с книжкой молитвенника. Но ее страстность—„легкая“, и вся она прежде всего „легкая“, оттого и все свои любовные истории пережила очень легко. И у порога последних жизненных испытаний она—беззаботная и наивная. Она—совсем не Серебрякова, из другого теста, и напрасно некоторые относили ее к этой же женской породе. И она равным образом—совсем не Аркадина. Она—милая, она „душечка“. Это-то слабее всего проступало в образе, дававшемся О. Л. Книппер, заслонялось раздражительностью, еще другими свойствами, которые выступили больше, чем нужно, вперед.

Все сказанное нисколько, однако, не означает, что исполнение было на мой взгляд неудачное, неинтересное или не мастерское. Напротив, некоторые стороны образа и некоторые части великолепной роли были переданы вполне удачно. Получали правду скачки в настроениях, быстрые переходы. Они—немотивированные по самому складу природы Раневской. И исполнительница сумела своим исполнением „мотивировать такую немотивированность", вскрывать внутреннюю логику скачков.

Простая, ясная, милая—Аня. Роль—несложная, нетрудная. С нею ли не справиться такой талантливой, как М. П. Лилина, одна из наиболее богато одаренных и тонких наших актрис. Но если Чехов побаивался молодости О. Л. Книппер для Раневской, то тутъ у него должен бы быть страх обратный. Он и думал что Лилиной надо играть Варю, эту своеобразную разновидность Маши из „Чайки" и Сони из „Дяди Вани".

Аня сама юность, la primavera del juventu, первая застенчивая весна. В этом—ее главная прелесть, в этом—очарование образа. И это исполнительнице приходилось добывать искусством, вместо того, чтобы дать непосредственностью натуры. Чисто девичий лиризм—он вообще, по моему, не вполне в распоряжении М. П. Лилиной на сцене. Ведь не случайность, что ей совсем не удалась Нина Заречная, когда артистке пришлось променять на эту роль свою, во всех отношениях обрасцовую, Машу; не случайность, что не удалась ей и Снегурочка, не воплотилась во всей своей поэзии и трогательности. Аня вышла куда счастливее; было много прелестного. Но при всем том нужно признать,—было лишь приближение к нужному, несмотря и на большую искренность, и на большую простоту, и на общее благородство, совершенную чистоту исполнения, не смотря на то, что была и эта Аня глубоко трогательная, когда утешала мать, или когда рассказывала про свои парижские впечатления, или когда с ширящимися глазами слушала Петю Трофимова.

В последующей смене исполнительниц,—когда Аней были то Л. М. Коренева, то М. А. Жданова, обе несколько разные, первая с перевесом характерности, вторая—поэтической нежности,—М. П. Лилина стала Варей. В ней она чувствовала себя, по моему, уютнее, оправдав первоначальные предположения

Чехова о распределении ролей в „Вишневом саде“. Но и Варя г-жи Лилиной не стала в уровень с другими созданиями артистки, в чеховском репертуаре, с Соней, Наташей.

До М. П. Лилиной Варю играли сначала М. Ф. Андреева, затем, когда эта артистка выбыла из труппы Художественного театра,— М. Г. Савицкая. Варя—„монашка“, так называл ее сам Чехов в цитировавшемся письме, неугомонная хлопотунья, до краев налитая беззаветною любовью к людям, евангельская Марфа. Вся Варя—из нежности и преданности, хотя и говорит иногда сурово и ворчливо. И сквозь эти чувства тихо просачивается боль от нескладного личного чувства. Немножко Соня из „Дяди Вани“. Такою и играла ее первая исполнительница, во всей верности и содержательности жанра. Но внутренний огонь,—писал я после первого представления „Вишневого сада“, как то мигал. И оттого зритель любил эту Варю несколько холодно. Не так, как он любил Соню или Машу, когда их играла г-жа Лилина“. И я сделал тогда предположение, мне кажется — правильное: „может быть, было бы лучше, если бы артистки поменялись в „Вишневом саде“ ролями“. Еще ближе и чеховскому замыслу и чеховским заданиям была вторая исполнительница М. Г. Савицкая, в которой было столько созвучного с Варей. Характерно, не без юмора, играла гувернантку Шарлотту Е. П. Муратова, искренно Дуняшу—С. В. Халютина потом Л. И. Дмитревская. Так я, кажется, перебрал всех отдельных участников этого прекрасного спектакля. Для полноты отмечу, что в дальнейших сменах исполнителей, кроме уже указывавшихся замещений, были: Гаев—В. В. Лужский, выразительный исполнитель этой роли, со многими удачными подробностями, с хорошей, умною сложностью целого. Епиходов, — М. Чехов и А. Дикий. Но каковы бы ни были новые исполнения, принимавшие впрочем все традиции первого исполнения, — они не могли изменить репутацию спектакля „Вишневого сада“. Они не меняли существа впечатления от целого, его обаятельности и значительности,—меняли разве только степень.

Прожив 15 долгих лет,—лет, наполненных таким большим и разнообразным содержанием, „Вишневый сад“ не одряхлел, не состарился, но остался одною из самых крупных драгоценностей Художественного театра.

Раз возведенный причинами, и в самом спектакле, и вне его лежавшими, на особое место, на возвышение среди других спектаклей, он на этом возвышенном месте и стоит. Зачем заниматься смелыми предсказаниями, говорить о вечности.... Может быть, время и снимет „Вишневый сад“ с этого места в театре. Но вполне уверенно можно сказать, в театральной памяти он на этом высоком месте останется.

Н. Эфрос



Обложка, фронтиспись, заглавныя буквы, заставки и концовка—работы художника С. В. Чехонина.

Художественная редакция книги—А. М. Бродскаго.

Снимки в книге работы худ. светописи М. Сахарова и П. Орлова (Москва)


МОСКОВСКIЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТРЪ

МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР.

„ВИШНЕВЫЙ САД“

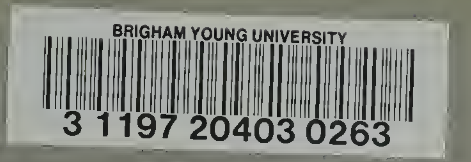


ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА

под редакцией

Вл. И. НЕМИРОВИЧА ДАНЧЕНКО

ПЕТЕРБУРГ.
1919.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20403 0263

